



Inshô-ha : diffusion et réception de l'école française dite "impressionniste" au Japon entre 1945 et 1985

Asuka Abe

► To cite this version:

Asuka Abe. Inshô-ha : diffusion et réception de l'école française dite "impressionniste" au Japon entre 1945 et 1985. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2013. Français. NNT : 2013PA010688 . tel-01341201

HAL Id: tel-01341201

<https://theses.hal.science/tel-01341201>

Submitted on 4 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE

THÈSE

Doctorat
Histoire

Asuka ABE

**Inshô-ha : diffusion et réception de l'école française dit
« impressionniste » au Japon entre 1945 et 1985**

Thèse dirigée par Monsieur Pascal Ory
Soutenue le 23 septembre 2013

Membres du Jury :

Monsieur Emmanuel Lincot

Maître de conférences HDR, Institut catholique

Madame Évelyne Cohen

Professeur, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et
des Bibliothèques (ENSSIB)

Monsieur Pascal Ory

Professeur à l'Université Paris 1

Monsieur Hugues Tertrais

Professeur à l'Université Paris 1

Introduction

1. Objet de cette étude

Les Japonais semblent avoir une prédilection pour les peintures impressionnistes. Des expositions les réunissant sont organisées chaque année. Une foule anonyme d'amateurs s'y précipitent et achètent le catalogue ou des cartes postales. Le numéro spécial de *Nikkei Art* intitulé, « Enfin, ce sont donc les peintures impressionnistes que vous préférez ? », publié en 1998, nous suggèrent le rapport privilégié entre les Japonais et les peintures impressionnistes : ce sont les peintures impressionnistes qu'ils préfèrent, alors qu'ils connaissent bien les peintures d'autres écoles. Dans ce même numéro, la revue explique comment les peintures impressionnistes acquièrent la popularité auprès des Japonais :

On organise une exposition impressionniste, ce qui permet d'élargir ses admirateurs, et ce qui permet d'organiser une autre exposition impressionniste : un mécanisme extraordinaire d'une invasion des impressionnistes au Japon¹.

Ce schéma fonctionne bien du point de vue commercial :

Les expositions impressionnistes se succèdent. Si elles sont organisées si nombreuses, c'est parce que les peintures impressionnistes attirent le public et du point de vue commercial, elles rapportent gros².

Ils suggèrent la popularité exagérée des peintures impressionnistes, notamment leur succès commercial incomparable. Certes, le Japon n'est pas le seul pays où les peintures impressionnistes remportent un grand succès. Elles sont aussi populaires en France, aux États-Unis ou ailleurs³. Il faut toutefois se rappeler que la notion de l'art, en tant que notion tout à fait occidentale, fut introduite au Japon il y a à peine cent quarante ans.

¹ 『日経アート』1998年1月号(*Nikkei Art*, jan. 1998) p. 30. Le terme « sinryaku (invasion) » est utilisé dans son sens premier.

² 末永 照和「1874年：パリ(第1回印象派展)とその時代展：ターミノロジーと受容」『美術手帖』、通号 697号、1994年11月 (Terukazu Suenaga, « La terminologie et la réception », *Bijutsu Techô*, nov.1994)

³ Philip Hook, *The Ultimate Trophy : How the Impressionist Painting Conquered the World*, Prestel Publishing, 2009. La traduction japonaise fut publiée la même année par l'Édition Hakusui-sha : 中山ゆかり (訳)『印象派はこうして世界を征服した』白水社, 2009年

Comment ce pays, situé culturellement et géographiquement loin de l'Europe, s'est-il imprégné de cette notion étrangère à sa culture et devenir un des premiers consommateurs de peintures impressionnistes ? Il faut rappeler que peu de temps après l'ouverture du Japon au milieu du XIX^e siècle, l'implantation de la peinture à l'huile occidentale semblait difficile, car elle ne convenait pas au système japonais de décoration intérieure⁴. Pour la réception des œuvres d'art dans la société moderne, il est nécessaire non seulement que la notion de l'art soit partagée, mais aussi les facteurs qui permettent son fonctionnement - les musées, les expositions, les spectateurs et les collectionneurs. Comment fut-ce le cas au Japon ?

Nous pouvons comparer le cas du Japonisme, la réception d'une imagerie japonaise par certains peintres impressionnistes, à celle des peintures impressionnistes au Japon. Dans le premier cas, non seulement ils ont introduit dans leurs tableaux une certaine imagerie japonaise comme élément exotique et décoratif, mais ils ont été également influencés par le style et le coloris de ces gravures. Ils ont introduit des éléments de création japonaise dans leurs systèmes de création artistique. À l'opposé du Japonisme, la réception de l'art occidental au Japon à la fin du XIX^e siècle fit partie d'un véritable projet politique du gouvernement japonais en vue de la construction d'un État moderne sur le modèle des pays occidentaux. Le gouvernement se hâtait d'introduire les systèmes occidentaux : la Constitution sur le modèle de l'Allemagne, le droit civil et pénal sur le modèle de la France, le système d'enseignement sur le modèle des États-Unis... L'« art » faisait partie de ces systèmes à implanter. Au-delà d'une admiration pour l'art étranger et d'une influence stylistique, la réception de l'art occidental à cette époque obligea une implantation de la notion même d'art défini dans les pays d'origine, avec tous les systèmes qui l'entourent. Le mot japonais qui correspond à l'« art », *Bijyutsu*, *Bi* signifiant la beauté, *jutsu* signifiant l'art dans un sens le plus large du terme, *techné*, fut créé lors de la participation du Japon à l'Exposition Universelle à Vienne en 1873⁵, en interprétant le terme allemand

⁴ 宮崎克己『西洋絵画の到来：日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』、日本経済新聞出版社、2007年、第一章「『場違い』の西洋絵画」(Katsumi Miyazaki, *L'arrivée de peintures occidentales*, Nihon Keizai Shimbun Shuppan-sha, 2007, chapitre I, « la peinture occidentale 'déplacée' »)

⁵ Pour envoyer les objets correspondant à la catégorie définie par le commissaire de l'Exposition, le Japon devait étudier ce qu'est le *Kunstgewerbe* et trouver ce qui y correspond parmi les objets domestiques. Le Japon essaya en même temps d'adapter ces objets domestiques aux besoins occidentaux : Découper un motif de paravent et l'encadrer pour qu'il ressemble plus à ce qu'ils appellent la « peinture » dans les pays occidentaux.

Kunstgewerbe. La notion de Musée fut introduite au même moment. Le gouvernement créa en 1876 l'École nationale d'art et de technologie, composé de trois départements, de peinture, de sculpture, d'architecture à la manière occidentale, en invitant trois professeurs italiens. Les peintres spécialisés dans la peinture à l'huile de style occidental, appelé *yōga*, furent officialisés. Ils fondèrent leur société des artistes, *Meiji Bijutsu-kai*, en 1889. Suite à la scission de la société, le Salon officiel fut fondé par le ministère de l'Éducation, de la Science et la Culture (*Monbushō*) en 1901.

Dans cette étude, nous considérons l'art comme un ensemble de systèmes, constitués d'acteurs différents, comme les musées, les administrations, les marchands, critiques, historiens et collectionneurs d'art, ou les artistes, en accordant de l'importance à leurs rapports et aux interactions qui existent entre eux. Suite à l'introduction de la notion de l'art, ces systèmes furent rapidement aménagés. Après la Seconde guerre mondiale, avec le slogan d'une « construction de l'État culturel », ces systèmes furent bien développés, la notion de l'art plus popularisée : la création de musées, de revues d'art destinées au grand public, l'organisation d'expositions artistiques de plus en plus nombreuses... Ce fut la condition préalable pour une grande popularité des peintures impressionnistes. Nous étudions dans la première partie de notre thèse chacun de ces facteurs et leur fonctionnement. Sont-ils identiques aux facteurs européens, dans leur essence et leur fonctionnement ? Lorsqu'une culture étrangère arrive dans un autre pays, elle subit une série d'adaptations, d'interprétations et de transformations dans le climat culturel du pays d'accueil. Les systèmes de l'art introduits et développés au Japon ne peuvent pas être les copies exactes de ceux occidentaux. Une des particularités des systèmes de fonctionnement de l'art au Japon est le procédé d'organisation des expositions artistiques : ce sont les grands quotidiens qui organisaient la majorité des expositions de l'art occidental, qui eurent lieu souvent dans des grands magasins. Nous consacrons donc un chapitre aux grands quotidiens en tant qu'organisateur des expositions, et aux grands magasins, lieux des expositions.

Ce n'est donc pas une thèse sur la peinture impressionniste : son but n'est pas de révéler les particularités stylistiques de peintures impressionnistes, ni de les situer dans le contexte social, culturel, ou politique de l'époque. Il s'agit d'étudier leur réception dans un autre contexte culturel, au Japon, notamment après la Seconde Guerre mondiale. Nous analyserons les modalités de sa diffusion dans la société japonaise, en

étudiant les différentes parties prenantes du système de l'art au Japon : les grands quotidiens, les grands magasins, les collections, l'enseignement de l'art, les reproductions. En se concentrant sur la peinture impressionniste, notre étude décrit donc également la vulgarisation de la notion d'art au Japon, l'imprégnation progressive et la formation du goût du public. Le cas du Japon ouvre une problématique importante : c'est un exemple d'une réception d'un objet de culture occidentale dans un autre contexte culturel. La diffusion de la peinture impressionniste, rendue possible grâce à l'implantation conjointe des divers systèmes de l'art au Japon, permettra une interrogation sur la notion de l'art elle-même au Japon. En analysant le phénomène dans ce pays, très loin à la fois géographiquement et culturellement du pays d'origine, nous pourrions mettre en évidence le mécanisme de la diffusion d'une notion étrangère, l'art, et celle de l'objet de culture étrangère, en l'occurrence les peintures impressionnistes. L'étude du cas au Japon aidera à relativiser toutes ces conditions qui paraissent évidentes en Occident.

2. Évaluation des recherches précédentes

La réception des peintures impressionnistes a déjà fait l'objet d'études, celles-ci portant essentiellement sur deux thèmes : les études de peintres japonais, Kuroda et Kumé, par exemple, qui étudièrent en France pendant les années 1880 ; la présentation de l'art moderne occidental par *Shirakaba*, revue littéraire et artistique, pendant les années 1910 et 1920.

Le terme « impressionnisme » ainsi que les noms de peintres impressionnistes étaient connus au Japon dès les années 1890 par l'intermédiaire de revues européennes, leur style, par l'intermédiaire des œuvres des peintres japonais qui ont fait leurs études en France pendant les années 1880, notamment Seiki Kuroda et Keiichirô Kumé. Les œuvres de Kuroda et Kumé étaient très différentes de celles des autres peintres japonais qui avaient étudié en France avant eux : leurs œuvres se distinguaient par leur palette lumineuse. Bien qu'ils soient souvent considérés comme impressionnistes au Japon, ces peintres n'ont pas été directement influencés par l'impressionnisme, puisqu'ils ont étudié auprès d'un peintre académique, Raphaël Collin. Pendant les années 1880, l'impressionnisme exerçait une influence sur les milieux artistiques en France, et les

peintures académiques ne faisaient pas exception. Collin, bien que fidèle à la doctrine académique, utilisait les tons lumineux en vogue. Kuroda et Kumé ont bien assimilé cette tendance de l'époque. À leur retour au Japon Kuroda et Kumé formèrent en 1896 leur propre société, « Hakuma-kaï », en se retirant de la société « Méiji Bijytsu-kaï », alors la seule société de peintres de *yôga*, peinture à l'huile de style occidental au Japon fondée en 1889. Deux sociétés de style différent s'opposaient, l'un appelé « l'école de résine (l'école ancienne) », l'autre « l'école de mauve (l'école nouvelle ou l'école sud) ». Le style de Hakuma-kaï est souvent considéré comme la première introduction de l'influence impressionniste, alors que celle-ci fut en fait indirecte et très limitée⁶.

Ce ne fut véritablement qu'à partir des années 1910 que les peintres modernes français commencèrent à attirer l'attention des peintres et des intellectuels. Le *Shirakaba*, une revue littéraire et artistique (parue entre 1910 et 1923, 160 numéros au total) présenta les peintures modernes européennes, et exerça une forte influence sur les jeunes et les générations suivantes. Les rédacteurs avaient une prédilection pour Cézanne, Van Gogh ainsi que Renoir, alors que les paysagistes comme Monet, Sisley, Pissarro n'attiraient pas leur attention.

Les recherches sur la réception de peintures impressionnistes se focalisent, soit sur l'influence sur les peintres japonais pendant les années 1880 et 1890, soit, ce fut le cas plus fréquent, sur les études de la revue *Shirakaba* et d'autres textes de la même période. Elles analysent ainsi comment les artistes et les intellectuels perçurent l'art de Cézanne et celui de Van Gogh. Les études de Katsumi Miyazaki, se concentrant sur un boum de l'art moderne français après la Première Guerre mondiale, sont parmi les premières à interroger son impact dans la société japonaise⁷. Pendant quelques années à partir des années 1918, un nombre important d'œuvres de Monet, Renoir, Cézanne, Van Gogh et Rodin furent achetées par les collectionneurs japonais. Les études de Miyazaki cherchent à observer la réaction de la société japonaise face à ces peintures modernes occidentales rapportées au Japon à cette période.

⁶ Il y avait une polémique à l'époque. Ôgai Mori considérait Kuroda et Kumé comme les impressionnistes du Japon. [Ôgai Mori, « À nouveau, sur les écoles de Yôga de notre pays », *Le Japon*, le 21 novembre 1895 ; Katsumi Miyazaki, *op.cit.*, p. 165.] Yoshioka Hôryû pensait que ce n'était pas convenable de les appeler impressionnistes, et les appelait « pleinairiste. » [Hôryô Yoshioka, « Les milieux artistiques d'aujourd'hui : la peinture occidentale », *Mainichi Shimbun*, le 10 janvier 1896, cité dans Miyazaki, *op.cit.*, p. 167.] Un article de *Nikkei art* affirme qu'il n'y a pas de sens à différencier le style impressionniste et celui de pleinairiste pour ceux qui ne sont pas spécialistes de l'art : « La naissance de peintures impressionnistes à la japonaise », *Nikkei Art*, jan.1998, p. 32.

⁷ Miyazaki, *op.cit.*

Notre étude se situe dans sa lignée. En développant son point de vue, nous nous intéressons notamment au phénomène d'après la Seconde Guerre mondiale, la diffusion du goût des intellectuels pour les peintures impressionnistes parmi le grand public et son développement. Bien que ces peintures aient eu un certain impact dans la société japonaise avant la Seconde Guerre mondiale, notamment Renoir qui eut du succès auprès du public assez large, la reconnaissance de l'art moderne occidental était limitée à cette période plutôt au cercle des intellectuels, des spécialistes et des collectionneurs. La diffusion et la popularisation des peintures impressionnistes sont un phénomène particulier d'après la Seconde Guerre mondiale. Après la guerre, la structure de la société japonaise a largement changé, du point de vue de la structure des industries et l'afflux de population dans les grandes villes⁸. L'accroissement de la population des grandes villes et de la classe moyenne était un arrière-plan indispensable à la popularisation de peintures impressionnistes. Dans cette thèse, nous voudrions nous attarder plus particulièrement sur ce phénomène de popularisation, qui n'a jamais fait l'objet d'études sérieuses.

3. Champ chronologique d'étude

Depuis quand les impressionnistes sont-ils populaires auprès du grand public ? Depuis quand « le mécanisme de l'invasion des impressionnistes au Japon », l'augmentation du nombre d'amateurs par la répétition des expositions et vice-versa, fonctionne-t-il ? En étudiant l'histoire des expositions artistiques au Japon, nous constatons que la répétition des expositions « des impressionnistes » ou « de l'impressionnisme » est un phénomène assez récent : la première exposition dont le titre comprend le terme « les impressionnistes » ou « l'impressionnisme » ne fut organisée qu'en 1974. C'est notamment pendant les années 1980 et 1990 que ces expositions

⁸ L'augmentation de la population s'occupant de l'industrie du secteur secondaire et notamment tertiaire et la diminution de celle de l'industrie du secteur primaire. En 1930, 29.8% de la population travaillait dans le secteur tertiaire, contre 35.5% en 1955, 43.3% en 1965, 51.8% en 1975 et 57.7% en 1985. Quant à l'afflux de la population dans les grandes villes, en 1935, 36,8 % de la population habitait dans l'agglomération de trois grandes villes, Tôkyô, Ôsaka et Nagoya, alors qu'en 1965, 42,4%, en 1975, 46.6% et 1985, 47.1%. 21.2% habitait dans l'agglomération de Tôkyô en 1965, 24.2% en 1975 et 25% en 1985. Le recensement de la population, cité dans : Hirohisa Kohama et Machiko Watanabe, *Le développement économique du Japon après la guerre*, Nihon Hyôron-sha, 1996, p.17 et p. 27.

devinrent très nombreuses, comme si le terme « les impressionnistes » et « l'impressionnisme », tous les deux traduit *Inshô-ha* en japonais, était un mot magique pour attirer les visiteurs.

Liste des expositions dont le titre comprend le terme « Inshô-ha » (1945-1999)

| année | titre | Nombre d'entrées ⁹ |
|-------|--|-------------------------------|
| 1974 | Le centenaire de l'impressionnisme | 33.134 |
| 1977 | De l'impressionnisme à l'école de Paris | - |
| 1979 | Les impressionnistes italiens | 24.755 |
| 1980 | Les impressionnistes | - |
| 1983 | L'impressionnisme et les chefs-d'œuvre de la collection Philips | 182.737 |
| 1983 | Les chefs-d'œuvre de peinture européenne du Musée des Beaux-Arts de Boston : De la Renaissance à l'impressionnisme | - |
| 1984 | Les impressionnistes et les post impressionnistes de la collection Courtauld | 293.066 |
| 1985 | Les expositions des impressionnistes : La collection de l'Institut de Chicago | 222.798 |
| 1989 | La peinture impressionniste française du XIX ^e siècle : Musée national Ordrupgaard de Denmark | 118.825 |
| 1990 | Les impressionnistes et les post impressionnistes du Musée des Beaux-Arts de Fogg | 158.465 |
| 1991 | Les impressionnistes du monde | - |
| 1992 | Monet et les impressionnistes : La collection du Musée Marmottan | - |
| 1993 | La lumière du nord : Les impressionnistes scandinaves | - |
| 1994 | Les impressionnistes et la fin du siècle en Europe | - |
| 1994 | 1874 : Paris, la première exposition impressionniste et son temps | 476.550 |
| 1995 | De Barbizon à l'impressionnisme : La collection de Boymans van Beuningen Museum | - |
| 1995 | Les impressionnistes et les post impressionnistes | 100.567 |

⁹ D'après 浅野徹一郎『戦後美術展略史 : 1945-1990』求龍堂 (Shôichirô Asano, *L'histoire abrégée des expositions artistiques après la guerre 1945-1990*, Kyûryûdô), 1997, excepté les expositions après 1990.

Comment ce phénomène d'un grand boom des expositions des peintures impressionnistes s'est-il produit ? Pourquoi le terme *Inshô-ha* est-il devenu un mot clé ? En fait, si la popularisation du terme technique, *Inshô-ha*, était un phénomène récent, la réception de chacun des peintres impressionnistes a une longue histoire.

Nous avons ci-dessous une liste des expositions entre 1945 et 1985 qui eurent plus de 500 000 entrées, parmi lesquelles nous retrouvons les noms de Renoir Cézanne et Van Gogh. Nous pouvons les classer en quatre catégories : les expositions de l'Antiquité égyptienne ; les présentations d'une œuvre particulièrement connue comme le masque d'or de Toutankhamon, « La Joconde », « La Vénus de Milo », « L'Angélus » et « Les Glaneuses » de Millet ; la présentation de la collection d'un musée connu¹⁰. La quatrième catégorie, Renoir, Cézanne et Van Gogh sont donc les peintres exceptionnels qui purent attirer un nombre important de visiteurs, non pas forcément pour une œuvre particulière, mais pour un ensemble de leur œuvre¹¹.

Les expositions qui eurent plus de 500.000 entrées (1945-85)

| | entrées | titre | année |
|----|-----------|--|-------|
| 1 | 1.505.239 | La Joconde | 1974 |
| 2 | 1.297.718 | Toutankhamon | 1965 |
| 3 | 831.198 | La Vénus de Milo | 1964 |
| 4 | 722.082 | L'art français autour de la collection du Louvre 1840-1940 | 1961 |
| 5 | 632.543 | Cinq mille ans d'art égyptien | 1963 |
| 6 | 596.137 | Antiquité égyptienne | 1978 |
| 7 | 555.903 | Renoir | 1971 |
| 8 | 541.149 | Cézanne | 1974 |
| 9 | 531.144 | L' <i>Angélus</i> de Millet et les chefs-d'œuvre de la peinture française du XIXe siècle | 1984 |
| 10 | 517.416 | Les peintures du XVII ^e siècle européennes, notamment françaises* | 1966 |
| 11 | 500.654 | Van Gogh | 1958 |

*« Les Glaneuses » de Millet y fut aussi présenté¹².

¹⁰ L'organisateur de l'exposition utilisa le nom du Louvre, alors que plupart des œuvres présentées appartenaient à d'autres musées français.

¹¹ Nous excluons Millet, car sa monographie en 1984 sans ces deux œuvres n'eut que 383.415 visiteurs.

¹² L'organisateur de l'exposition, le Ministre de l'Instruction Publique, sollicita d'inclure cette œuvre, car

Dans cette thèse, nous étudierons la nature et le processus de la popularisation de ces peintres au cours des années 1950, 1960 et 1970, qui aboutit finalement au boom des expositions impressionnistes et à la vulgarisation du terme *Inshô-ha* pendant les années 1980 et 1990. Nous nous focalisons ainsi sur la période de 1945, fin de la guerre à 1985, la veille de la période du boom des impressionnistes. En même temps, nous nous intéresserons aussi aux périodes d'avant la guerre et d'après 1980 pour montrer le développement et l'aboutissement du problème.

4. *Qui sont ces « impressionnistes » ?*

Nous avons constaté la popularité des expositions de peintures impressionnistes pendant les années 1980 et 1990, ainsi que de celles de Renoir, Cézanne et Van Gogh pendant les années 1950, 1960 et 1970. Quels sont les rapports entre les deux phénomènes ? La popularité de Cézanne et Van Gogh, qui ne sont pas impressionnistes, a-t-elle des rapports avec celle des impressionnistes ?

Le livre de Ryô Yanagi, critique d'art, intitulé *Cinq maîtres impressionnistes* publié en 1951, fut consacré à Degas, Renoir, Cézanne, Gauguin et Seurat¹³. Pourquoi ce choix ?

Ces cinq peintres participèrent tous au mouvement impressionniste. Il n'y a aucun doute qu'ils étaient des membres importants des impressionnistes, car ils contribuèrent à son développement. En même temps, leur point commun est le fait qu'ils établirent leur propre style en critiquant l'impressionnisme¹⁴.

les peintres du XVII^e siècle n'étaient pas très connus au Japon : 嘉門安雄『ヴィーナスの汗—外国美術展の裏舞台』、文芸春秋、1968年（Yasuo Kamon, *La sueur de la Vénus : les coulisses des expositions des collections étrangères*, Bungei Shunjû, 1968）p. 180-181. Un conservateur du Musée national d'art occidental, Kamon était un membre du comité de cette exposition. Il dit : « Le public fit la longue queue non pas pour voir Rubens ou Rembrandt, mais *Les Glaneuses* de Millet » et « les journaux, comme s'ils interprétaient cette idée reçue, écrivirent les articles se focalisant sur cette œuvre ».

¹³ 柳亮『印象派の五大画家』、芸術社、1951年（Ryô Yanagi, *Cinq maîtres impressionnistes*, Geijutsu-sha, 1951）

¹⁴ *idem.* p. 1.

Il est vrai que ces peintres participèrent tous au moins à une des expositions impressionnistes, mais il est difficile de dire qu'ils étaient « des membres des impressionnistes ». En même temps, il admet que ces peintres ont surmonté l'impressionnisme en établissant leur propre style, ce qui est la caractéristique de ce qu'on appelle les post-impressionnistes. En fait, il a choisi les peintres non pas impressionnistes, mais post-impressionnistes. Il en était d'ailleurs conscient :

Parmi ces cinq peintres, Cézanne, Renoir, Gauguin et d'autres sont appelés normalement par le nom de post-impressionniste, et Seurat, celui de néo-impressionniste. Mais cette appellation n'est pas tout à fait adéquate. Dans ce livre, je les appelle impressionnistes au sens large de ce terme.

D'après lui le terme impressionniste au sens large comprend le post-impressionnisme et le néo-impressionnisme. Comment justifie-t-il cela ? Le terme post-impressionniste ou post-impressionnisme est traduit en japonais comme *kôki inshô-ha*. *kôki* signifiant la deuxième partie, *kôki inshô-ha*, se comprend comme la deuxième partie de l'impressionnisme. Un des premiers exemples d'utilisation du terme *kôki inshô-ha* remonte à 1911, un mois après l'exposition « Manet and Post-Impressionnists » organisée par Roger Fry à Londres. Dans une conférence sur la peinture contemporaine, Bin Ueda, écrivain et critique littéraire, utilise le terme *kôki inshô-ha*¹⁵. Il dit que le terme *kôki inshô-ha*, d'après lui une autre appellation du néo-impressionnisme, fut créé vers 1880 pour désigner Seurat, Signac, et aussi Maurice Denis, Paul Gauguin, Van Gogh¹⁶. Il n'utilisait donc pas ce terme en traduction exacte du terme post-impressionniste de Roger Fry. Plus tard, en 1914, alors qu'il connaissait le sens exact du terme post-impressionniste utilisé par Roger Fry, il appliqua le terme *kôki*

¹⁵ Le premier exemple d'utilisation du terme *kôki inshô-ha*, apparaît dans une conférence de Tenshin Okakura, en 1910, avant l'exposition de Roger Fry. Tenshin utilisa ce terme pour parler des peintres japonais, en se référant à la situation de l'impressionnisme à Londres : 川田都樹子「“後期印象派なる邦訳語をめぐって—岡倉天心と上田敏を中心に”『甲南大学紀要：文学編』、122号、2001年 (Tokiko Kawada, « De la traduction japonaise 'Kôki Inshô-ha' : autour de Tenshin Okakura et Bin Ueda », *Bulletin de l'Université Kônan : les études littéraires*, no. 122, 2001) pp. 67-79.

¹⁶ 上田敏『現代の藝術』實業之日本社, 1917年 (Bin Ueda, *L'art d'aujourd'hui*, Jitugyô no Nihon-sha, 1917) pp. 324-325. Cité dans : Kawada, *op.cit.*, p. 74 : Sa conférence était basée sur le livre de Camille Maclaire, *L'impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, qui cite le nom de Toulouse-Lautrec en tant qu'illustrateur influencé par l'impressionnisme, et qui étend ses études à Seurat, Signac et aussi à Denis, Van Gogh, Gauguin en tant que peintres ouvrant une nouvelle voie en surmontant l'impressionnisme : Kawada, *op.cit.*, pp. 75-76.

inshô-ha en tant que la traduction du post-impressionnisme. Cette traduction confuse s'ancra au cours du temps. Il était encore utilisé tout au long des années 1990 et ce n'est que très récemment que cette traduction a fait place à un nouveau terme mi-anglais, mi-japonais, *post inshô-ha*.

Le terme *inshô-ha* était utilisé donc dans deux sens : au sens exact du terme, il s'agit d'un mouvement artistique conduit notamment par Monet ; au sens large du terme, il comprend tous les peintres de la génération suivante influencés par l'impressionnisme, notamment les peintres néo-impressionnistes et les post-impressionnistes, et quelques fois Bonnard, les Nabis. Le post-impressionnisme était donc considéré comme une variété de l'impressionnisme. Les expositions dont le titre juxtapose simplement impressionnistes et post-impressionnistes en 1984, 1990 et 1995 en font la preuve¹⁷. Le livre intitulé *Les Japonais et l'impressionnisme* publié en 1987¹⁸, nous confirme l'utilisation au sens étendu du terme impressionnisme¹⁹. Dans ce livre, cinquante et un rédacteurs, historiens de l'art, artistes, écrivains, cinéastes, racontent leurs idées ou leurs souvenirs des impressionnistes. Ils mentionnent souvent les noms de Monet, Renoir, Cézanne, Van Gogh, un peu moins celui de Manet, Degas, Gauguin, et aussi ceux de Millet, Toulouse-Lautrec, Utrillo.

En tenant compte de la portée du terme *inshô-ha*, nous souhaitons nous focaliser, dans la deuxième partie de cette thèse, sur Renoir, Cézanne, Van Gogh et aussi Monet. Monet, qui devint populaire beaucoup plus tard que ces derniers, occupera la place centrale du boom de *inshô-ha*, le plus lié à ce terme.

¹⁷ L'exposition « les impressionnistes et les post impressionnistes de la collection Courtauld » en 1984 présentait, non seulement les impressionnistes, Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Morizot, Degas, et les post-impressionnistes, Cézanne, Gauguin et Van Gogh, mais aussi les néo-impressionnistes, Seurat et Signac, et d'autres peintres modernes français, comme Daumier, Constantin Guys, Boudin, Manet, Rodin, Maillol, Toulouse-Lautrec, Forain, Derain, Bonnard, Vuillard, Modigliani, Utrillo, Henri Rousseau, et non français Oskar Kokoschka, Picasso, Edvard Munch.

¹⁸ 平凡社(編)『日本人と印象派』、日本アイ・ビー・エム創立 50 周年記念出版 (Éditions Heibon-sha (dir.), *Les Japonais et l'impressionnisme*, IBM Japan), 1987.

¹⁹ Il s'agit d'un livre édité à l'occasion du cinquantième anniversaire d'IBM Japon. D'ailleurs, il avait proposé et financé également une série de dix émissions spéciales sur l'art, diffusées entre 1979 et 1987. Les titres des émissions sont : « Musée du Louvre » (1979) ; « Picasso » (1981) ; « Les impressionnistes » (1981) ; « Musée Prado » (1982) ; « Musée des beaux-arts de Boston » (1983) ; « La Renaissance » (1983) ; « L'école de Paris » (1984) ; « Van Gogh » (1985) ; « Renoir » (1986) ; « Cézanne et Gauguin » (1987). Parmi ces dix thèmes, IBM a choisi « les impressionnistes » pour en éditer un livre. Nous ne connaissons pas les rapports exacts entre l'émission et les textes publiés dans ce livre.

5. Corpus

Pour étudier la réception des peintures impressionnistes au Japon, nous nous sommes notamment basés sur les articles de revues d'art et ceux de grands quotidiens. Avant la guerre, *Bijyutsu Shimpô* (*Les nouvelles sur l'art*), revue d'art publiée mensuellement entre 1902 et 1920, est une des revues d'art les plus importantes de l'époque, nous fait entrevoir la première perception des impressionnistes. Le *Shirakaba*, revue littéraire et artistique, qui joua un rôle primordial pour la réception de Cézanne, Van Gogh, et Renoir, est un document essentiel pour étudier la réception de ces peintres avant la guerre. La réception des impressionnistes avant la guerre a déjà été l'objet de plusieurs études. Nous devons beaucoup à ces études précédentes pour avoir un aperçu sur la situation avant la guerre.

Après la guerre, plusieurs revues d'art destinées au grand public furent fondées ou relancées : *Bijutsu Techô*, fondé en 1948, s'intéressait à l'art moderne occidental notamment pendant les années 1950 ; *Geijutsu Shinchô*, fondé en 1950 consacra régulièrement des articles à des peintres impressionnistes en traitant de thèmes très variés ; *Mizué*, revue de référence, fondée en 1905, et une autre revue, *Atelier*, fondée en 1924, destinées aux artistes-amateurs de *yôga*, furent relancées en 1946.

Les grands quotidiens, organisateurs des expositions artistiques, publient des articles d'une manière intensive, pendant la durée des expositions. Toutefois, les journaux ne conservent pas les archives sur les expositions. De plus, la section de l'organisation des projets culturels n'avait pas sa propre équipe jusqu'aux années 1990. Les journalistes de spécialités différentes sont envoyés à tour de rôle dans cette section pour y travailler quelques années. Ce système rend difficile la transmission de documents et les souvenirs sur les projets. Quant aux grands magasins, lieux d'expositions, ils ne conservent pas les documents sur les expositions, d'autant plus que la plupart des grands magasins qui avaient leur propre « musée » l'ont fermé au tournant du XX^e siècle. Le musée national de l'art occidental, seul musée consacré à l'art occidental, ne classe pas ses archives, ni les ouvre au public. Nous n'avons pas pu donc consulter les documents primaires pour étudier les expositions artistiques, sauf les catalogues et quelques documents des archives du musée national de l'art occidental que la bibliothécaire a pu gentiment sortir d'une manière aléatoire. *L'histoire abrégée des expositions artistiques après la guerre : 1945-1990* de Shôichirô Asano, ancien

journaliste du quotidien *Asahi Shimbun*, est un document de base qui fournit les informations principales, notamment le nombre d'entrées de chaque exposition. Concernant les expositions de dimension nationale comme l'exposition de l'art français en 1954 et 1961, nous avons consulté les Archives du Ministère français des Affaires étrangères. Elles comprennent également les documents relatifs au retour de la collection Matsukata, réquisitionnée en France après la Seconde Guerre mondiale.

Pour les enseignements de l'art, nous nous sommes basés sur les directives de l'enseignement publiées par le ministère de l'Éducation, de la Science et la Culture (*Mobushō*) et les manuels scolaires destinés aux collégiens, conformes aux directives et autorisés par le Ministère de l'Éducation. Publiant plusieurs reproductions des œuvres des collégiens et aussi des peintres connus, les manuels scolaires sont un des premiers documents pour les élèves qui leur permettent à un accès à l'art. Les collections des livres d'art très à la mode notamment pendant les années 1950, 1960 et 1970 sont aussi les documents intéressants pour le choix de peintres. *Les études sur les calendriers*, document publié chaque année réunissant pour des études sur le design et la qualité de l'impression de calendriers créés par des entreprises en tant que cadeau de fin d'année, nous permettent d'étudier ce support éphémère.

Les études de la réception de la peinture impressionniste demandent de toucher plusieurs domaines d'études. D'une part, des domaines de l'histoire qui peuvent être des thèmes indépendants, comme l'histoire des quotidiens au Japon, celle du musée, de collections ou expositions artistiques, du grand magasin, de l'enseignement de l'art. D'autre part, des domaines d'études différents, comme la sociologie de l'art, les études sur les médias, l'anthropologie culturelle, entre autres. Même si nous n'avons pas pu suffisamment approfondir chacun de ces domaines, nous avons tenté d'en exploiter les études précédentes.

PREMIERE PARTIE :
ACTEURS ET VECTEURS

Chapitre 1 : Les grands quotidiens

Les grands quotidiens ont joué un rôle crucial dans la scène socio-culturelle au Japon après la guerre. Une grande partie des expositions artistiques des collections étrangères, dont les peintures impressionnistes occupent une place importante, furent non seulement financées par les grands quotidiens, mais organisées sous leur initiative [voir **table 1 et annexe 1**]. Nous ne pouvons pas donc parler de la diffusion des images de peintures impressionnistes sans expliquer des rôles des grands quotidiens.

Table 1 : Nombre des expositions organisées par les quotidiens dans la région de Tôkyô. (*L'histoire abrégée de l'exposition au Japon après la guerre, annexe.*)²⁰

| | 1945-49 | 50-54 | 55-59 | 60-64 | 65-69 | 70-74 | 75-79 | 80-84 | 85-89 |
|----------|---------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Asahi | 8 | 34 | 74 | 76 | 31 | 52 | 78 | 113 | 199 |
| Yomiuri | 4 | 24 | 37 | 40 | 33 | 41 | 55 | 106 | 192 |
| Mainichi | 8 | 35 | 75 | 102 | 53 | 68 | 78 | 97 | 85 |
| Nikkei | 0 | 0 | 18 | 38 | 36 | 53 | 74 | 83 | 85 |
| Tôkyô | 0 | 0 | 4 | 11 | 15 | 29 | 51 | 83 | 70 |

1. Les particularités des quotidiens au Japon

Nous pouvons constater des continuités et des changements de grands quotidiens japonais pendant et après la guerre. Pendant la guerre, les quotidiens contribuèrent à diffuser l'idéologie de l'ultra-nationalisme en promouvant la guerre. Shôtarô Shôriki, propriétaire de *Yomiuri* fut emprisonné après la guerre comme criminel de la guerre de la classe A. Après la défaite, le Japon était dans l'obligation de reconstruire le pays comme un État démocratique du style américain. Les grands quotidiens, par une volte de 180 degrés, se lancèrent alors dans une propagande de cette nouvelle idéologie. Un directeur de rédaction de *Mainichi Shimbun*, Kôjirô Takasugi,

²⁰ 浅野徹一郎『戦後美術展略史：1945-1990』求龍堂 (Shôichirô Asano, *L'histoire abrégée des expositions artistiques après la guerre 1945-1990*, Kyûryûdô), 1997.

demanda au président à la fois sa démission et aussi de cesser la publication de Mainichi.

Jusqu'hier, nous disions *Kichiku Beiei* (les haïssables américains et anglais) et maintenions qu'il fallait battre jusqu'à la fin et affronter l'ennemi sur la terre mise en cendre. Ma conscience ne me permettait pas d'écrire des choses complètement opposées par une volte de 180 degrés. Je n'arrivais pas à dire au peuple qu'il fallait se changer²¹.

En réalité, malgré le tenaillement de certains journalistes, c'est ce qui s'est passé aux grands quotidiens après la guerre. Le journal *Asahi* publia le 23 août 1945 un éditorial dans lequel il admit son erreur et fit réparation au public²². Ensuite, dans un article du 7 novembre, il annonça la démission du président Murayama et des personnes au poste important pour prendre la responsabilité de cette erreur :

En considération du rôle que le journal *Asahi* joua depuis l'affaire en Chine jusqu'à la fin de la guerre, nous souhaiterions éclaircir ici devant le public notre responsabilité. Nous souhaiterions déclarer notre souhait de faire maximum des efforts pour reconstruire le nouveau Japon en renouvelant notre organisation et administration²³.

Les grands quotidiens exprimèrent ainsi leurs regrets d'avoir pris parti de la guerre, demandèrent pardon au peuple et déclarèrent qu'ils participeraient à la reconstruction du Japon démocratique. Ils se posaient en portes-paroles du grand public et en dirigeant²⁴. Pour la reconstruction du nouveau Japon, l'impératif était de nier et effacer tout ce qui était lié au fascisme, au militarisme ou au nationalisme et tout ce qui les suggérait. Pour remplacer toutes ces idéologies pendant la guerre, on demanda secours à la « culture », culture coupée du contexte historique, comme quelque chose, de neutre et loin des idées dangereuses de militarisme. Les quotidiens lancèrent un slogan de « la construction de l'État culturel », l'État accordant le plus important à l'éducation et au développement

²¹ 毎日新聞百年史刊行委員会（編）『毎日新聞百年史』毎日新聞社（Comité de rédaction, *Cent ans d'histoire de Mainichi Shimbunsha*), 1972, p. 212.

²² 「社説：自らを罪するの弁」『朝日新聞』（Nous reconnaissons notre erreur, *Asahi*), le 23 août 1945.

²³ 「宣言：國民と共に立たん：本社、新陣容で『建設』へ」『朝日新聞』（« Déclaration. Nous nous levons avec le peuple », *Asahi*), le 7 novembre 1945.

²⁴ 「社説：新聞の新なる使命」『朝日新聞』（Éditorial : la nouvelle mission des quotitiens, *Asahi*), le 7 novembre 1945.

culturel, qui fut maintes fois répété et largement diffusé. C'est dans ce contexte historique et social que les quotidiens mirent l'importance aux entreprises culturelles, organisant et finançant de nombreuses manifestations, comme des concerts, des expositions artistiques, des spectacles et des conférences. Les quotidiens participèrent activement à la construction de l'État culturel, à l'éducation publique.

Une autre particularité des trois grands quotidiens est le fait qu'ils lancent un slogan d'être impartial et neutre, sans s'engager à aucune idéologie et aucun parti politique. Le manque de prise de position amena les grands quotidiens d'informer passivement les informations pendant la guerre. Après la guerre, l'*Asahi*, le quotidien le plus important avec le *Mainichi* avant et pendant la guerre, se chargeait du rôle d'un porte-drapeau de la nouvelle idéologie, la démocratie, et appuyé par les intellectuels de gauche après la guerre. Le *Yomiuri*, qui réussit très rapidement à égaler le *Mainichi* et l'*Asahi* pendant la guerre, restait plutôt droit et conservateur. Malgré leur différente prise de position qu'on peut entrevoir dans l'éditorial, les articles étaient censés neutres et objectifs. Certains abonnés peuvent donc passer d'un quotidien à l'autre.

1-1. Le système de vente et de diffusion : Asahi tirage de plus de sept millions d'exemplaires par jour, Yomiuri, plus de huit millions, en 1985

Les grands quotidiens, notamment les trois plus grandes, l'*Asahi*, le *Yomiuri* et le *Mainichi* avaient une grande influence sur la formation de la culture générale des Japonais après la guerre. Ayant réussi à augmenter leur tirage pendant la guerre, celui d'*Asahi* à la fin de la guerre atteignit aux 3,2 millions, le *Mainichi* aux 3,1 millions et le *Yomiuri* aux 2,3 millions [voir **table 2**]. Grâce à l'augmentation de la population urbaine suite au changement de la structure de société, le tirage des quotidiens augmente de plus en plus après la guerre.

Table 2 : Augmentation du tirage des quotidiens (millions). Seulement les exemplaires du matin sont pris en compte.

| | Asahi | Yomiuri | Mainichi | Total de tirages des tous les quotidiens |
|------|-------|---------|----------|--|
| 1946 | 3,33 | 2,3 | 3,1 | 15,00 |
| 1955 | 3,66 | - | - | - |
| 1965 | 4,88 | - | - | - |
| 1975 | 6,86 | 6,69 | 4,40 | 40,51 |
| 1985 | 7,60 | 8,88 | 4,18 | 48,23 |
| 1995 | 8,25 | 10,22 | 3,98 | 52,85 |

Le système d'abonnement et de livraison contribue à l'augmentation du tirage. Aujourd'hui, 93% des quotidiens généraux et des quotidiens spécialisés se vendent par abonnement et par livraison au domicile. Si nous excluons les quotidiens spécialisés, le pourcentage s'atteint à 99%.

Les quotidiens ont les réseaux de vente bien développés. Ils passent un contrat avec les agences qui sont chargées de la livraison, de la recette et du racolage, de la gestion des abonnés. Il existe plus de 18 000 agences en 1970 et plus de 22 000 agences en 1980²⁵. En 1989, *Asahi* avait, par exemple 6 609, agences en total, 527 à la préfecture de Tôkyô, 485 à la préfecture d'Hokkaidô²⁶.

On passe un contrat de l'abonnement avec les agences, et non pas avec les quotidiens. Les employés des agences livrent le quotidien deux fois par jour, avant six heures du matin et cinq heures d'après-midi, en vélo ou en scooter, dans le quartier dont chacun se charge. Les quotidiens sont à la disponibilité des abonnés dès qu'ils se lèvent le matin et qu'ils rentrent du travail.

Le nombre total du tirage de tous les quotidiens au Japon fut 36 millions en 1970, 46 millions en 1980. La diffusion des quotidiens entre 1955 et 1985 dépasse toujours un quotidien par foyer.

²⁵ 藤竹暁 [編]『図説 日本のマスメディア』NHK ブックス (Akira Fujitake(dir.), *Les mass média au Japon*, NHK books), 2000.

²⁶ 朝日新聞百年史編集委員会(編)『朝日新聞社史』朝日新聞社、1990-1995、vol.4 :資料編、1995 (Comité de rédaction de l'histoire de 100 ans de l'Asahi Shimbun, *L'histoire de l'Asahi Shimbun*, Asahi Shinbunsha, 1990-1995, 4 volumes, vol. 4 : documents, 1995.)

Table 3 : Nombre des quotidiens abonnés par foyer²⁷

| 1955 | 1960 | 1965 | 1970 | 1975 | 1980 | 1985 |
|------|------|------|------|------|------|------|
| 1,24 | 1,18 | 1,21 | 1,24 | 1,22 | 1,29 | 1,25 |

Il devint une coutume pour la plupart des Japonais de lire un quotidien le matin et le soir. D'après les dernières recherches du *Tôkyô Shimbun* (le journal *Tôkyô*) en 2008, la durée moyenne du temps de la lecture des quotidiens par jour est 30,9 minutes pendant la semaine et 33,4 minutes en week-end.

Les catégories pour classer les quotidiens européens, le quotidien populaire ou le quotidien de qualité, ne conviennent pas aux grands quotidiens japonais. Ils sont en principe les quotidiens de qualité, qui intègrent les contenus populaires. Avec les articles portant sur les événements nationaux et internationaux, politiques et économiques, ils publient des articles liés étroitement à la vie quotidienne, par exemple, une recette de cuisine, une figure pour créer des vêtements pendant les années 1960, l'époque où il était courant que les femmes cousaient leurs vêtements. Ils ont aussi les pages spécialement consacrées aux sports, ils publient un roman en feuilleton, des opinions des lecteurs, le programme de la radio et de la télévision. Non seulement que les lecteurs apprennent les dernières nouvelles du monde, ils peuvent trouver des idées pratiques et ils peuvent se divertir à la lecture d'un quotidien.

1-2. L'implication des quotidiens dans la culture : avant 1945

○ *Asahi Shimbun (le journal Asahi) : tendance pédagogique*

Le journal *Asahi* (*Asahi Shimbun*) fut fondé à Ôsaka en 1879 sous la direction de Ryûhei Murayama. Achetant en 1888 un quotidien tokyoïte le *Mezamashi Shimbun*, il fonda *Tôkyô Asahi Shimbun*. Celui d'Ôsaka fut appelé désormais *Ôsaka Asahi Shimbun*. Les deux *Asahi Shimbun* se développèrent, notamment après le séisme à la région de Tôkyô en 1923. Unifiant leur nom en 1940, *Asahi Shimbun* devint le

²⁷ Fujitake, *op.cit.*, p. 32.

quotidien national le plus important à la fin de la guerre.

Asahi Shimbun commença l'organisation des projets divers déjà avant la guerre, parmi lesquels un service aérien civil qu'il entama en 1923, suite à la recommandation de la part du Ministère de l'Armée de Terre. Dans le domaine du sport, l'*Asahi* est le fondateur et l'organisateur du tournoi de baseball des équipes des Lycées, qui reste toujours aujourd'hui un grand événement de l'été. Appris aux étudiants du Kaisei Gakkô, antécédents de l'Université de Tôkyô par un professeur américain, le base-ball fut rapidement diffusé parmi les étudiants. Un lycée du système scolaire ancien, le Lycée Daisan (le troisième) de Kyôto organisait chaque année un tournoi de base-ball. L'événement devenait de plus en plus grand pour que les étudiants puissent organiser eux-mêmes. Un étudiant frappa la porte d'*Asahi* pour lui demander s'il peut lui confier l'organisation du tournoi. *Asahi* décida de prendre en charge d'un tournoi régional. Cette entreprise prit ensuite une dimension nationale. Il va sans dire que *Asahi* consacra plusieurs pages au reportage du tournoi.

Quant aux projets culturels, *Ôsaka Asahi Shimbun* organisa dans son immeuble à Ôsaka une exposition de peinture et sculpture française en empruntant aux collectionneurs japonais une centaine des œuvres, composées de peintures de Manet, Renoir, Degas, Pissarro, Cézanne, Matisse et de sculpture et de dessin de Rodin. Ce fut la première occasion, pour la plupart du public, de voir des œuvres originales d'art occidentales. Un nouvel siège d'*Asahi Shimbun* fut construit en 1916. Dessiné par les deux architectes japonais, l'immeuble avait le style renaissance, rare à Ôsaka à cette époque. En plus de quatre étages, l'immeuble possédait un tour de près de quarante mètres, sur lequel étaient installées les horloges dont les cadrans faisaient 2,7 mètres. L'immeuble moderne dont on pouvait voir le tour de toute la ville d'Ôsaka, avait bonne réputation des gens d'Ôsaka. Sur leur demande, *Asahi Shimbun* a organisé une visite de l'immeuble. Seize mille personnes ont visité en trois journées d'ouverture²⁸. Le siège d'*Asahi* était depuis le "Land Mark" d'Ôsaka devant lequel les gens se donnaient le rendez-vous pour les défilés, par exemple. Pendant quinze jours de la durée de l'exposition, elle attira chaque jour plus de 2 000 visiteurs, et 3 700 visiteurs le dernier jour²⁹. L'entrée gratuite, l'objet de l'exposition ne fut pas commercial, mais éducatif. En

²⁸ *L'histoire d'Asahi Shimbunsha, op.cit*, vol. 2 : Taishô et Shôwa avant la guerre : 1912-1945, 1991, pp. 47-48.

²⁹ *L'histoire d'Asahi Shimbunsha, op.cit*, vol. 2, p. 144.

même temps, *Asahi* cherchait à attirer attention du public avec cette manifestation, pour améliorer son image et pour acquérir les nouveaux lecteurs. Les jeunes femmes occupant la place la plus importante parmi les visiteurs de cette exposition, elle fut pour *Asahi* une grande occasion d'acquérir les nouveaux lecteurs, en renouvelant son image.

Deux ans après en 1922, *Asahi* réalisa de nouveau une autre exposition en collaboration avec un marchand d'art français, Herman Delsnitz. L'exposition qui eut lieu du 16 juin au 5 juillet, à la salle municipale, pour les expositions des marchandises présenta deux cent quatre-vingts tableaux, commençant par Cézanne, Pissarro, Degas, Sisley, et Bonnard, Denis, Manguin, Derain, Marquet, Vlaminck et aussi des peintres moins connus aujourd'hui, Sidanel, Cotte, Ménard, Martin, Coste, avec soixante-dizaine de sculptures de Rodin et de Maillol. *Asahi* consacra plusieurs colonnes pour les articles sur cette exposition³⁰. L'exposition connut un grand succès, attirant plusieurs milliers de visiteurs chaque jour. Ryûhei Murayama (1850-1933), fondateur de l'*Asahi Shimbun*, reçut en 1926 le titre du Chevalier de la Légion d'honneur, grâce à ses activités dans le domaine des relations franco-japonaises, qu'il se soit d'artistes, d'hommes de lettres ou de techniciens. Il sera décoré de l'Officier de la Légion d'honneur après la guerre après l'exposition de l'art français en 1954, dont nous parlerons dans la section suivante.

Ensuite, l'*Asahi* construisit en 1926 à Ôsaka un centre culturel nommé *Asahi Kaikan*, bâtiment de six étages équipé d'une salle de concert de 1600 places et des salles d'exposition. La salle de concert accueillit jusqu'à sa fermeture en 1962 plusieurs spectacles, concert, théâtre, opéra. Après la fermeture de la salle, il continue ses entreprises dans d'autres salles de concert.

○ *Yomiuri Shimbun (le journal Yomiuri) : politique de vulgarisation*

Le *Yomiuri Shimbun* (le journal *Yomiuri*) fut fondé en 1874. Le premier quotidien d'avoir publié un roman en feuilleton, il fut connu comme un quotidien littéraire. Cependant, le séisme en septembre 1923 lui causa des dégâts considérables comme les autres journaux à Tôkyô. De plus, deux journaux des origines Ôsaka, *Tôkyô Asahi* et *Tôkyô Nichinichi* appelé aujourd'hui *Mainichi*, ne manquaient pas de profiter de cette occasion pour bien s'implanter à Tôkyô. Le propriétaire de *Yomiuri* fut obligé

³⁰ 『週刊朝日』 (*Shunkan Asahi*) no.10, 1922.

de le vendre. Ce fut Shôriki Matsutarô (1885-1969) qui arriva à la tête de *Yomiuri* en 1924, et ce fut sous sa direction que *Yomiuri* développa jusqu'à ce qu'il égale *Asahi* et *Mainichi*. La politique de Shôriki était d'attirer l'attention du public non pas avec les articles, mais avec les manifestations diverses qu'il organisait. Si *Asahi* organisait les manifestations diverses principalement pour le bien public et aussi pour améliorer son image, Shôriki les utilisait comme atout pour la publicité. Shôriki, appelé plus tard un « impresario »³¹, réalisa successivement les projets novateurs pour attirer l'intérêt du public et pour augmenter la vente. À cette époque, bien que l'idée sur les journaux ayant le rôle sain dans la société d'éclairer et diriger le public perde graduellement la force, il était tout de même considéré l'abaissement du journalisme de poursuivre le bénéfice³². Shôriki, qui n'était pas d'origine du milieu journalisme³³, n'hésitait pas de briser cette convention avec les idées inédites. Shôriki ne cherchait surtout pas à entrer en concurrence avec les deux grands quotidiens en faisant des articles intéressants. À la place, il prit la politique d'attirer l'attention du public par les projets étonnants et les communiquer dans la presse. Il raconta plus tard comment il avait pensé de la concurrence avec *Asahi* et *Tôkyô Nichinichi* (*Mainichi*) :

Je pensais que si Yomiuri imitait Asahi et Mainichi en essayant de faire des chroniques et des articles aussi intéressants, ce serait un échec total. Si Asahi et Mainichi étaient en cuirassés, nous étions en bateau en bois. Ce n'était pas la peine de lutter contre les cuirassés quand on est en un bateau en bois. [...] Non pas avec les articles, mais avec les particularités uniques à Yomiuri qu'il fallait lutter contre eux. Ce sont les pages spécialement consacrées à la radio, les pages destinées aux femmes, les pages pour le Go ou le Shôgi (les jeux ressemblant aux échecs). C'était mon idée originale. [...] Je suis convaincu que ce qui est important pour les

³¹ 梶季彦「日本最大の興行師・正力松太郎」『中央公論』、1959年5月20日臨時増刊号（Suehiko Kaji, « Shôriki Matsutarô, le plus grand impresario au Japon » *Chûô Kôron*, numéro supplémentaire, le 20 mai 1959) p.123.

³² 濱田信夫「新聞経営の革新と大衆文化の演出：正力松太郎の企業家活動をめぐって」『紀要 visio : research reports』九州ルーテル学院大学 (Nobuo Hamada, la rénovation de la gestion du journal et la mise en scène de la culture de masse, autour des activités de Matsutarô Shôriki », *visio : research reports*, Kyûshû Lutheran College, no.32, 2005, pp. 23-34.

³³ Avant d'arriver à Yomiuri, Shôriki était un haut fonctionnaire et avait un poste important à la préfecture de police. Après avoir réussi à la répression de l'émeute contre l'envolée du prix de riz en 1918 et des mouvements réclamant le suffrage universel de 1918 à 1920, et aussi à l'arrestation des Communistes dont le parti fut fondé en 1922, il se fit révoquer pour prendre la responsabilité de l'incident à Toranomon en 1923, la tirailerie, ratée, contre le prince Hirohito. Il arriva à la tête de Yomiuri Shimbunsha en 1924.

quotidiens est attirer l'attention du public avec leur propre originalité³⁴.

La création le 15 novembre 1925 des pages spécialement consacrées à la radio présentant son programme contribua notamment à la croissance du nombre des abonnés. La radiodiffusion commencée à peine au mois de juillet de la même année. Alors que les autres quotidiens la considéraient comme leur concurrente, Shôriki avait la clairvoyance d'utiliser sa popularité pour améliorer la vente du quotidien.

Yomiuri prit l'initiative de nombreux événements sportifs : le tournoi du Sumô, ou un match franco-japonais de boxe. Shôriki invita notamment en 1931 et 1934 une sélection des joueurs américains, avec Babe Ruth la deuxième fois. Il fonda en 1934 une équipe professionnelle pour faire jouer avec eux. L'équipe Dainippon Tôkyô Yakyû Club, qui s'appelle aujourd'hui Tôkyô Yomiuri Giants, fut ainsi née en 1934. Shôriki est le père fondateur de la poule de baseball professionnel, le sport le plus populaire au Japon après la guerre.

Yomiuri organisa également des expositions artistiques avant la guerre. En 1929, l'exposition de trésors japonais eut lieu pendant un mois au Musée préfectoral de Tôkyô qui venait d'ouvrir ses portes trois ans auparavant. Bien qu'il soit construit comme un « musée » permanent, sans collection, sa caractéristique était déterminée comme salle d'exposition notamment pour accueillir le Salon officiel. À l'époque, bien que quelques musées, notamment les trois musées nationaux conservèrent et présentèrent leurs collections au public, la plupart des œuvres anciennes précieuses se trouvaient dans les collections privées, soit des familles nobles ou des temples. Il était donc très difficile, même pour les spécialistes, de les regarder. Aucune exposition n'avait été réalisée pour présenter le nombre important des collections privées. Le président de *Yomiuri*, Matsutarô Shôriki alla demander lui-même à chaque famille de prêter des œuvres à l'exposition et réussit à obtenir l'accord de plusieurs propriétaires. Dans le quotidien du 1^{er} janvier 1929, *Yomiuri* annonça, en y consacrant une page entière, le projet de l'exposition : « Une exposition des trésors artistiques du Japon inouïe présentant les objets jalousement gardés ». À partir du 20 janvier, une série de l'article présentant les œuvres fut commencée à paraître. Cette méthode de présenter des

³⁴ Cité dans :読売新聞 100 年史編集委員会(編)『読売新聞百年史』読売新聞社(*Cent ans de l'histoire de Yomiuri Shimbun*, Yomiuri Shinbunsha), 1976, p. 319.

œuvres un par un avant l'ouverture ou pendant la durée de l'exposition deviendra usuelle pour les expositions organisées par les quotidiens après la guerre. Pendant la durée de l'exposition, le quotidien consacre plusieurs articles à cette manifestation, notamment insérant l'appréciation des personnalités, ce qui est aussi une méthode couramment adoptée pour les expositions organisées par les quotidiens après la guerre.

La tradition des grands quotidiens d'entreprendre les projets dans le domaine culturel fut ainsi poussée jusqu'à la propagande importante. Après la guerre, l'entreprise des projets divers devint une partie indispensable de l'activité des quotidiens.

1-3. L'implication des quotidiens dans la culture : après 1945 : grand mécénat de la culture et de la science

À partir des années 1950, lorsque cela devint financièrement possible, les quotidiens s'intéressèrent à faire venir au Japon des artistes ou des sportifs connus mondialement. Ils rivalisèrent entre eux en engageant chacun la négociation par l'intermédiaire de l'Ambassade de France au Japon. *Mainichi* exprima à l'Ambassade de France son désir d'inviter les Ballets Roland Petit pour le printemps 1955³⁵, *Yomiuri* lui demanda s'il serait possible de faire venir pour le mois de décembre 1955 une troupe de chanteuses de l'Opéra et de l'Opéra-Comique afin d'interpréter « Pelléas et Mélisande », « Carmen », « les Pêcheurs de Perles »³⁶. *Asahi* invita Alfred Cortot (1877-1962), pianiste français en 1952, Jascha Heifetz (1901-1987), violoniste, en 1954, l'orchestre philharmonique viennois en 1956 entre autres. Il invita également deux skieurs français pour exposer leurs méthodes aux skieurs japonais en 1953.

Après la guerre, les quotidiens organisent de plus en plus des expositions artistiques, comme nous l'avons vu. Avant d'étudier ces expositions dans le chapitre prochain, nous voudrions prêter l'attention sur les activités culturelles, de sens large du terme, des grands quotidiens. Sans se limiter à être organisateur des expositions, les grands quotidiens contribuèrent globalement au développement culturel au Japon, en s'engageant à l'activité créative contemporaine et à la formation des jeunes talents.

³⁵ A.D.122 : Télégramme de l'Ambassadeur de France au Ministère des Affaires Étrangères, datée le 2 décembre 1955. No.1050/1051.

³⁶ A.D.121 : Télégramme de l'Ambassadeur de France au Ministère des Affaires Étrangères, datée le 15 juillet 1955. No.637.

Yomiuri lança en 1949, « Nihon Indépendant Ten », exposition des artistes indépendant au Japon, qui change son nom en 1957 pour « Yomiuri Indépendant Ten ». Le nom venant du Salon de la Société des artistes indépendants fondé en 1884 en France, cette exposition était fondée sur le principe de l'impartialité, sans jury et sans prix. La position de l'accrochage des tableaux était distribuée aux artistes par le tirage au sort. À côté du Salon officiel, dont le système devenait raide autour des écoles et leurs chefs, le nouveau Salon fit souffler un vent nouveau sur la création artistique après la guerre. Pour la première exposition, plus de 1000 œuvres furent envoyées. L'exposition « Yomiuri Indépendant » était pendant 15 ans de son existence jusqu'en 1963 était le lieu de l'art le plus actif et le plus pointu au Japon, qui vit naître de nombreux jeunes artistes.

Dans la scène musicale, *Mainichi Shimbun* succédait depuis 1937 le concours musical organisé par *Jiji Shimpô*, un quotidien incorporé dans *Mainichi*. Le concours avait au début pour le but de rivaliser avec la seule autorité de l'époque, le concours de l'École musicale de Tôkyô. NHK participe à son organisation à partir de 1949, le concours, diffuse par la radio et par la télévision, prend de plus en plus d'importance. Le concours envoyait à partir de 1956 un musicien au concours de réputation en étranger. *Yomiuri Shimbun*, quant à lui fonda, en 1962 avec deux sociétés du même groupe, NTV et Yomiuri TV, Yomiuri Nippon Orchestre Symphonie.

Dans la scène scientifique, nous pouvons citer l'exemple d'une contribution de *Yomiuri*, la construction d'un sous-marin. Il construisit en 1964 un sous-marin, nommé *Yomiuri Gô*, qui permet pour la première fois au monde de prélever d'exemplaires de poissons à trois cent mètres de profondeur. *Yomiuri Gô* participa à plusieurs recherches, du décrochement qui provoque le séisme au large de Niigata, entre autres. Appelé par le gouvernement Okinawa et le gouvernement australien, il fit respectivement les recherches sur le récif de corail. À l'occasion de l'Exposition Universelle à Ôsaka, *Yomiuri Gô* fut présenté dans le film projeté dans le pavillon du gouvernement japonais. À la suite de la réputation du sous-marin, *Yomiuri* prit l'initiative d'organiser le symposium pour l'exploitation de la mer au Japon en 1970, en réunissant cinquante-quatre spécialistes, administrateurs, chercheurs et entrepreneurs. L'exploitation de la mer au Japon était retardée, et il était le temps de prendre des mesures. Le résultat de cette réunion et la volonté de *Yomiuri* qui voulait poursuivre cette entreprise invitèrent le gouvernement à organiser un comité pour l'exploitation de

la mer. L'initiative de *Yomiuri* avait la dimension aussi importante d'agir sur la politique du pays. Le quotidien *Yomiuri* ne manqua pas de reporter sur le résultat de cette réunion en citant un mot d'un professeur de l'Université de Tôkyô qui participa à la réunion.

Il était le temps d'orienter et de déterminer la politique de l'exploitation de la mer dont on parle vivement aujourd'hui. Mais curieusement, il n'y avait pas d'occasion de discuter ce problème si important. Grâce à *Yomiuri Shimbun*, nous avons pu avoir cette occasion pour la première fois. Nous étions indiqué l'omission à propos de l'exploitation de la mer par *Yomiuri Shimbun*. Je ne peux qu'admirer l'inspiration et l'intelligence des organisateurs³⁷.

La construction du sous-marin et l'organisation de la réunion permirent au quotidien de suivre très près du processus de l'exploitation de la mer qui attirait l'attention du public à cette époque et d'être le premier à reporter sur ce sujet, sans parler de se faire une bonne réputation. En même temps, la prise de l'initiative d'un quotidien permit aux lecteurs l'accès au dernier résultat scientifique qui a la tendance de rester entre les spécialistes et ainsi contribua à la popularisation de la connaissance scientifique.

Les grands quotidiens étaient ainsi l'acteur indispensable au développement culturel et scientifique du Japon après la guerre. Ils comblaient le manque dans le système de la scène culturelle ou éducative : le manque du musée, de la salle de concert, la prise de l'initiative dans tous les domaines, l'attribution des bourses d'études, l'invitation des spécialistes étrangers. Les quotidiens jouèrent un rôle primordial pour former la culture générale du public. Le public a ainsi un accès facile au mouvement artistique le plus avancé, au dernier résultat du concours musical, au résultat des recherches scientifiques. Les quotidiens ont ainsi mis la culture et la science à la portée du grand public. En même temps, la diffusion des quotidiens, du nombre de plus en plus important, a contribué à former le public uniformément cultivé. Les quotidiens ont préparé le terrain pour la réception de peintures impressionnistes au Japon.

1-4. La concurrence exacerbée : l'importance de l'engagement dans la culture

³⁷ *Yomiuri*, édition du soir, le 7 mars 1945.

La concurrence entre les grands quotidiens pour l'organisation des manifestations culturelles se produit dans le contexte de leur concurrence serrée pour acquérir les lecteurs. Comme les grands quotidiens n'ont pas de la couleur politique si nette, certains nombres d'abonnés peuvent passer d'un quotidien à un autre. Les agences de vente, imposées le nombre de ventes requises par les quotidiens, font tous ses efforts d'acquérir les nouveaux abonnés, de faire renouveler l'abonnement, et de convertir les abonnés des autres quotidiens à leurs, souvent appelant les concours aux « spécialistes », qui étaient, quelques fois, mis en questions à cause de leur racolage par force³⁸. Il arrivait également que les agences fût imposées d'acheter plus des tirages que le nombre réel de leurs abonnés. Quant aux quotidiens, ils essayaient d'attirer l'attention du public et relever leur image par les manifestations diverses. *Yomiuri*, qui établit les bases de l'organisation des manifestations diverses sous la direction de l'« imprésario » Shôriki, réussit à augmenter leur tirage après la guerre et devint le quotidien avec le tirage le plus important au Japon, devançant *Asahi* en 1980. Ils voulaient se donner l'image de la classe en organisant les expositions artistiques. En même temps, ils percevaient l'attente du public, leur soif et leur curiosité pour la culture occidentale après plusieurs années de la guerre. Les manifestations culturelles organisées par les grands quotidiens ont donc la caractéristique du service public et aussi de la promotion des ventes en élevant leur image.

2. Le journal Asahi et les expositions d'art français

Comment les quotidiens organisèrent-ils les expositions artistiques ? Les quotidiens confient le plus souvent le travail du commissaire général à un spécialiste du pays de l'interlocuteur, qui s'occupe du choix des œuvres, de la négociation des prêts des œuvres et de la rédaction des textes pour le catalogue. C'est le cas de l'exposition de l'art français organisée par *Asahi* en 1954 et 1961 et toute la série de l'exposition de peintres impressionnistes organisée par *Yomiuri*, Renoir en 1971 et en 1979, Monet en

³⁸ Ils passent souvent un contrat avec les « spécialistes » pour le racolage. Il était fréquent que ces gens, appelé Kakuchô-in (chargé de l'extension), utilisaient toutes les méthodes possibles pour acquérir les abonnés : Offrant les cadeaux comme la lessive, ou trompant des gens par des artifices, les menaçant, tentant d'apitoyer sur son sort.

1973 et en 1982, Cézanne en 1974, Degas en 1976 et « le Centenaire de l'impressionnisme » en 1974. Ce fut François Daulte qui assura le travail du commissaire général de ces expositions. Lorsqu'il s'agit d'une exposition d'un artiste vivant, comme le cas de l'exposition Matisse, l'artiste lui-même s'occupait du choix des œuvres et de la composition de l'exposition. D'autres expositions furent organisées sans commissaire, par exemple, l'exposition Renoir organisée par *Mainichi* en 1967, l'exposition Monet organisée par *Asahi* en 1970, l'exposition « Monet/Renoir/Bonnard » organisée par *Tôkyô Shimbun* en 1979. La plupart des œuvres prêtées à ces expositions provient de collections particulières. Nous ne pouvons pas savoir comment les quotidiens négocièrent le prêt de ces œuvres. Certainement les correspondants aux pays concernés ont pu accueillir des informations nécessaires. Le fait que les journaux ont leurs bureaux à des pays étrangers facilita l'organisation des manifestations culturelles.

À partir des années 1980, il devint courant d'emprunter des œuvres à un seul musée. Un seul interlocuteur, cette manière facilite largement l'organisation d'une exposition. L'exposition de la collection Philips en 1983 organisée par *Yomiuri*, de la collection Courtauld organisée par *Nikkei* en 1984, de la collection impressionniste du Musée Chicago organisée par *Yomiuri* en 1985 en sont l'exemple. Cette tendance continuera tout au long des années 1990.

Après la guerre, dès en 1947, *Yomiuri Shimbun* organisa une exposition de *Taisei Meiga* (chefs-d'œuvre de peintures occidentales) au Musée préfectoral de Tôkyô, en rassemblant soixante peintures de collections japonaises. L'exposition présentant des peintures de Fantin-Latour, Renoir, Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Monet, Pissarro, Sisley, Caillebotte, Seurat, Signac, remporta un grand succès attirant plus de 164 000 visiteurs. Ichirô Haryû rappelle ainsi son expérience :

Après une longue période de l'isolement du pays, combien était-il attirant de voir les originaux des œuvres d'art occidentales. J'ai passé ma journée à l'exposition, regardant obstinément une par une les œuvres. Je sentais comme si les couleurs et les touches résonnaient dans mon corps. Lorsque je suis sorti, le paysage ne me paraît plus le même³⁹.

³⁹ 針生一郎「戦後海外美術展盛衰記」(特集：最後の「ゴッホ展」)『芸術新潮』(Ichirô Haryû, « Les

« Le public avait faim non seulement de nourritures, mais aussi de la culture », dit Shin-ichi Segi, historien de l'art qui visita cette exposition pendant sa jeunesse. « Je faisais partie du public qui s'enivrait de l'exotisme des peintures présentées, sans bien les comprendre⁴⁰. » Vu l'intérêt du public vis-à-vis de la culture occidentale, ce fut une simple question de temps que les quotidiens se lancent à l'organisation des expositions artistiques en empruntant des œuvres de l'étranger.

Asahi de son côté organisa une exposition des « chefs-d'œuvre de l'art occidental » (seiyo bijutsu meisaku-ten) en collaboration avec la ville d'Ôsaka du 10 janvier 1948 au 15 février 1949.

2-1. L'organisation de l'exposition de 1954 : Asahi, prise d'initiative à un niveau international

Asahi marqua avec l'exposition de l'art français en 1954, exposition sans précédent, l'aube d'un nouvel âge des grandes expositions artistiques en collaboration avec des musées étrangers. D'après l'auteur de *l'histoire abrégée des expositions artistiques après la guerre*⁴¹, *Asahi* se mit à la préparation vers 1950. Ce fut une exposition de grande envergure présentant 365 œuvres, à laquelle plusieurs institutions françaises, les Musées nationaux, la Direction des monuments historiques, la Bibliothèque nationale, le mobilier national, les Musées de la Ville de Paris, l'École des Beaux-Arts, la Manufacture Nationale de Sèvres et de nombreux musées de province, prêtent leur concours sous la direction du commissaire général, Georges Salles, directeur des Musées de France. L'exposition couvrait la période entre le Moyen-Âge au milieu du XIX^e siècle, l'école impressionniste non comprise. La peinture du XVII^e siècle fut représentée par exemple, par Simon Vouet, Georges Latour, Le Nain, Poussin,

vissitudes des expositions artistiques des collections étrangères après la guerre » *Geijutsu Shinchô*) février 1986.

⁴⁰ Segi aperçut plus tard en regardant les images dans le catalogue qu'au moins une dizaine des œuvres présentées à cette exposition était fautive, notamment celui d'Henri Rousseau, Dufy, Modigliani, Braque, Chagall. 瀬木慎一『戦後空白期の美術』思潮社 (Shin-ichi Segi, *L'art pendant la période vide d'après la guerre au Japon* Shisôsha), 1996, p. 33-34.

⁴¹ Asano Shôjirô, *L'histoire abrégée des expositions artistiques après la guerre 1945-1990*, Kyûryûdô, 1997, p. 27.

Claude Lorrain, Phillipe de Champagne, XVIII^e par Chardin, Boucher, Oudry, Greuze, Fragonard, Hubert Robert, XIX^e par David, Prud'hon, Ingres, Géricault, Delacroix, Chassériau, Courbet, Millet, Corot, Boudin. Comme gravure, nous pouvons trouver entre autres les noms de Jacques Callot, Abraham Bosse, Daumier, Toulouse-Lautrec. Les livres illustrés du XIV^e au XIX^e siècle furent prêtés par la bibliothèque nationale. Les vitraux conservés au Musée Cluny et les tapisseries, notamment huit tapisseries de l'*Histoire du Roi* furent présentées. Les arts décoratifs divers comme les faïences, les porcelaines, les pièces d'émail, les médailles, les mobiliers, furent également exposés. L'exposition était un vrai triomphe, avec le nombre total de 1 140 000 de visiteurs en quatre mois⁴². La population du Japon en 1955 fut 90 millions, 1,27% de population rendit à l'Exposition. Ce fut un « succès qui dépasse de loin les plus ambitieuses espérances »⁴³.

Ce fut le Musée national de Tôkyô qui accueillit l'exposition à Tôkyô. Le Musée national de Tôkyô, dont l'origine remonte en 1872, abritait les œuvres d'art japonaises du VII^e au XIX^e siècle. Yasuo Kamon, jeune historien de l'art occidental, nommé au poste d'un conservateur de ce musée en 1947, avait chargé de plusieurs expositions de l'art occidental, notamment exposition Matisse, Braques et Rouault. Deux ou trois ans auparavant de l'exposition, il apprit le projet de l'exposition du chef de la section des entreprises d'*Asahi Shimbun*, qui lui demanda la liste des œuvres souhaitées. Il fit la liste de rêve, demandant l'avis des historiens de l'art plus anciens, liste des chefs-d'œuvre représentant de l'histoire de l'art français. Il savait qu'une telle exposition ne réaliserait jamais, mais croyait que c'était un moyen de montrer la passion du côté japonais. Il avoue en même temps que « c'était sans doute facile pour moi de le dire, parce que ce n'était pas moi qui m'occupais de la négociation. »⁴⁴ Une fois le projet fut concrétisé, il collabora avec les conservateurs français notamment pour résoudre les problèmes sur place. Mais pendant la négociation, il restait complètement en dehors du projet.

J'ai entendu plusieurs fois que la négociation se heurtait à des difficultés. On m'a dit que le

⁴² A.D.121 : Télégramme de Daniel Levi, datée le 18 février 1955. No.168.

⁴³ A.D.120 : Lettre de Daniel Levi, Ambassadeur de France au Japon au Ministre des Affaires Étrangères, datée le 6 novembre 1954.

⁴⁴ 嘉門安雄『ヴィーナスの汗—外国美術展の裏舞台』、文芸春秋、1968年 (Yasuo Kamon, *La sueur de la Vénus : les coulisses des expositions de l'art étranger*, Bungei Shunjyû) , 1968, p. 92.

côté français prenait mon projet de rêve comme témérité totale. Mais le cœur me battait de joie, apprenant que grâce à la négociation tenace de longue durée du quotidien, le projet de l'exposition se concrétisait petit à petit⁴⁵.

Ce fut Toyama, chef de la section des entreprises d'*Asahi Shimbun*, qui fut le « véritable réalisateur » du côté japonais⁴⁶. Il sera décoré du Chevalier de la Légion d'honneur.

Quant au côté français, ce fut Georges Salles (1889-1966), directeur des Musées de France, qui fut chargé de commissaire de l'exposition. Salles s'occupa de la négociation avec *Asahi* comme représentant. Selon la lettre de l'Ambassadeur de France au Japon, Daniel Levi, datée du 10 février 1954⁴⁷, Georges Salles passa une semaine à Tokyo du 29 janvier au 6 février 1954 pour mettre au point les détails de l'exposition. Georges Salles « s'est rapidement mis d'accord avec ses interlocuteurs japonais qui ont fait preuve d'un vif esprit de coopération » pour les modalités très avantageuses pour le côté français. Ce fut *Asahi* qui assumait presque tous les frais : transport des œuvres entre la France et le Japon, transport à l'intérieur du Japon, assurance « de clou à clou », le voyage et le séjour du directeur des Musées de France, d'un conservateur français et deux techniciens installateurs, le frais d'installation, de gardiennage, de publicité, et l'édition du catalogue d'exposition⁴⁸. Le frais le plus important, celui de l'assurance s'éleva à dix millions de yens et celui d'installation des locaux, dix millions de yens⁴⁹.

La liste des œuvres choisies par Salles était « loin de ma liste de rêve, mais [...] on voyait bien sa volonté de présenter correctement la tradition et l'ossature de l'art français »⁵⁰. À la fin du mois de juillet, Kamon reçut les articles volumineux pour le catalogue d'exposition, écrits par les spécialistes de peintures, de gravures, de sculptures, et d'arts appliqués : La présentation générale de six pages par Georges Salles, « La peinture française » par Bernard Dorival, conservateur au Musée national d'art moderne, « La gravure française » par Jean Vallery-Radot, conservateur en chef du cabinet des estampes, « Le livre illustré en France » par Jacques Guignard, conservateur

⁴⁵ Kamon, *op.cit.*, p. 92.

⁴⁶ A.D.120 : Lettre de Daniel Levi, Ambassadeur de France au Japon au Ministre des Affaires Étrangères, datée le 6 novembre 1954, note.

⁴⁷ A.D. 120 : Lettre de Daniel Levi, Ambassadeur de France au Japon au Ministre des Affaires Étrangères, datée le 10 février 1954, no.175RC.

⁴⁸ Les conditions sont précisées dans l'annexe de la lettre de Daniel Levi destinée au Ministre de l'Affaire Étrangère, datée du 13 mai 1954. A.D.120

⁴⁹ Annexe de la lettre de Levi datée du 13 mai 1954. A.D.120 ; Asano, 1997, *op.cit.*, p.29.

⁵⁰ Kamon, *op.cit.*, p.92.

à la bibliothèque nationale, « La sculpture française du XII^e au XIX^e siècle » par P. Pradel, conservateur au Département des sculptures au Musée du Louvre, « Les arts décoratifs » par Yves Bottineau, assistant au Département des objets d'art du Musée du Louvre. Pendant plusieurs dizaines de jours en l'été, les historiens de l'art confiés le travail de la traduction, furent « enfermés à Hakoné », villégiature de l'été⁵¹. Le catalogue de 162 pages est composé de textes à la fois en français et en japonais, d'une liste des œuvres présentées à l'exposition avec une explication, et de cinquante-trois illustrations, dont six sont en couleur⁵².

○ *La réaction : l'enthousiasme du grand public*

L'exposition eut lieu du 15 octobre 1954 au 10 février 1955 dans les trois villes de Tôkyô (du 15 octobre au 25 novembre), Fukuoka (du 9 décembre au 29 décembre) et Kyôto (du 14 janvier au 10 février). L'entrée totale des trois institutions fut 1,14million⁵³. Les trois institutions, le Musée National de Tôkyô et le Musée d'Art Moderne de Kyôto, et le Palais des Expositions de Fukuoka, respectivement, furent en mise en disposition. Dès que 365 œuvres arrivèrent au Musée national, plusieurs prises de photo les attendaient, pour les conserver au Musée comme documents, pour accompagner des articles des revues d'art, pour créer les cartes postales. « Comme il y avait plusieurs prises de vue entre le classement et l'état des lieux des œuvres, la salle de conservation était encombrée du monde »⁵⁴. Le jour de l'ouverture à Tôkyô, une soixantaine de gens, notamment les employés du bureau et les étudiants des beaux-arts, ont fait la queue devant le Musée. Un groupe d'environ un mille lycéens y a joint. Ils ont changé la date du voyage de la fin des études pour visiter cette exposition à Tôkyô⁵⁵. Le nombre de visiteurs n'a fait que croître, « seule une limitation dans la vente des

⁵¹ Les traducteurs des textes sont : Ninau Sakazaki (Professeur à l'Université Waseda), Sôichi Tominaga (Professeur à l'Université Gakushûin), Itsuji Yoshikawa (Professeur adjoint à l'Université de Tôkyô), Seiroku Noma (, Niiki (Professeur à l'École des Beaux-Arts de Tôkyô), Takamasa Yoshizaka (Professeur adjoint à l'Université de Waseda), Yasuo Kamon (Conservateur au Musée national de Tôkyô), Mitsukazu Akiyama (Chercheur de l'Institut national de patrimoine de Tôkyô).

⁵² Ce qui fut présenté en couleur sont : « Saint Joseph Charpentier » de Georges Latour, « Le Repas de Paysans » de Le Nain, « Étude pour l'Angélique » d'Ingres, « Chevreuil chassé aux écoutes » de Courbet, « Bergère gardant ses moutons » de Millet, « Moulin à vent près d'Étretat » de Corot.

⁵³ *L'histoire d'Asahi Shimbunsha*, *op.cit.*, vol. 4 : documents.

⁵⁴ Kamon, *op.cit.*, p.94.

⁵⁵ *Asahi*, édition du soir, le 15 octobre, p.3

billets et le rythme d'accès au musée empêchent de dépasser les 10 000 ou 15 000 entrées par jour»⁵⁶. *Asahi* avait déjà commencé depuis plusieurs semaines avant l'ouverture la propagande de cette exposition, qui n'a fait que se développer après l'ouverture :

articles quotidiens dans les tirages japonais et anglais de ce journal qui tire 5.000.000 d'exemplaires, vente de billets qui selon le jour reproduisaient les différentes photographies des objets de l'exposition, reportage télévisé, ou radiophonique, actualités cinématographiques, affiches et propagande de bouche à oreille, tout concourut à créer l'ambiance des grands événements artistiques⁵⁷.

L'exposition se rendit ensuite à Fukuoka, la capitale de l'île de *Kyûshû*, sud du Japon, au centre d'une région industrielle. Le choix de cette ville était osé, car aucune exposition de la sorte n'y était encore venue. En outre, contrairement à Tôkyô et Kyôto, les villes les plus culturelles au Japon, Fukuoka se trouve à l'époque, à vingt-quatre heures de chemin de fer de la capitale. Toutefois, 100 000 billets mis en vente avant l'inauguration furent tous achetés, les chambres d'hôtel de la ville étaient louées par les habitants de l'île de Kyûshû désireux de voir l'exposition⁵⁸. De plus, la ville était décorée de drapeaux français et de panneaux sur la France. La moyenne quotidienne des visiteurs a été de 9 000 et a atteint, dans les derniers jours, 10 000 et 12 000, alors que la population de cette ville n'était que 60 000⁵⁹.

À Kyôto, 200 000 billets a été vendus à l'avance, avant l'inauguration du 14 janvier⁶⁰. Des services spéciaux de car et de train ont été organisés entre Kyoto et Osaka, Kobe pour répondre à l'afflux des visiteurs. Des billets spéciaux de chemin de fer permirent aux habitants de villes plus éloignées de venir à Kyôto. Une série d'autobus circula entre ces trois centres pendant vingt-cinq jours⁶¹. Les autobus municipaux de Kyôto, en particulier, inaugurèrent une ligne provisoire, desservant le Musée. Ces

⁵⁶ A.D.120 : Lettre de Daniel Levy au Ministre des Affaires Étrangères, datée le 6 novembre 1954. No.1281/RC, note.

⁵⁷ *idem*.

⁵⁸ A.D.120 : Lettre de Daniel Levy au Ministre des Affaires Étrangères, datée le 15 décembre 1954.

⁵⁹ A.D.121 : Télégramme de Daniel Levi à la Direction des Relations Culturelles du Ministère des Affaires Étrangères, datée le 7 janvier 1955.

⁶⁰ A.D.121 : Télégramme de Daniel Levi, datée le 19 janvier 1955. No.43/A.

⁶¹ A.D.121 : Lettre de Daniel Levi au Ministre des Affaires Étrangères, datée le 18 février 1955. No.236/RC/

véhicules spéciaux portaient l'unique mention « Louvre ». Le Consulat de France à Kobé décrit ainsi le succès de l'exposition à Kyôto⁶².

Dès le jour de l'ouverture, à l'aube, une foule dense se pressait déjà devant l'entrée, ignorant le froid matinal. La presse signale, entre plusieurs autres, le cas d'une vieille dame de Nagoya qui, arrivée à Kyoto la veille déjà, se fit transporter en taxi jusqu'aux portes du Musée, à 4 heures du matin, afin d'être la première admise. Elle ne fut pas seule, d'ailleurs, car profitant à 5 heures, au premier tramway, un bon nombre d'enthousiastes vinrent se joindre à elle et faire la queue jusqu'à l'heure d'ouverture, qui, devant l'insistance de la foule impatiente dût être avancée. Chaque jour des caravanes d'autobus déversaient à Kyoto des cohortes d'étudiants venus de la région de Kobé et d'Osaka, alors que bien d'autres, en foules impressionnantes profitaient des trains spéciaux organisés par les diverses compagnies de chemins de fer, au départ de Hiroshima, de Shimané ou de Yamaguchi⁶³.

Bien entendu, le voyage de longue distance n'était pas aussi facile qu'aujourd'hui :

les conditions de confort des moyens de transport japonais sont, en général, des plus modestes et qu'en dehors des grands express, plus coûteux, les trains circulent ici beaucoup plus lentement qu'en Europe. Certains amateurs d'art, plus héroïques encore, acceptèrent d'affronter en plein hiver, entre l'île de Shikoku et la Grande Ile, l'inconfort des petits navires qui desservent les ports de la Mer Intérieure. Les organisateurs de l'Exposition avaient jugé prudent de préparer, au Musée même, une infirmerie. Des 700 visiteurs qui profitèrent de cette facilité, la plus grande proportion souffrait des conditions pénibles du voyage, souvent entrepris de nuit, sur des banquettes de bois dur, dans des wagons insuffisamment chauffés. Après les fatigues d'un tel voyage, ils devaient encore faire face aux vicissitudes d'une interminable attente, au sein d'une queue dont la longueur atteignait parfois plus d'un kilomètre. Les visiteurs du dimanche prenaient souvent leur position d'attente aux toutes premières heures de la matinée, pour n'être admis à l'Exposition que vers quinze heures de l'après-midi. Et encore cette attente prolongée, sous un ciel inclément était-elle rendue plus déprimante encore du fait qu'un camion de la municipalité, muni de haut parleurs, ne cessait

⁶² A.D.121 : Lettre du Consulat Général de France à Kobé à l'Ambassadeur de France au Japon, datée du 24 février 1955, No.13/AFT.

⁶³ A.D.121 : Lettre du Consulat Général de France à Kobé à l'Ambassadeur de France au Japon, datée du 24 février 1955, No.13/AFT.

de répéter d'en raison du nombre des visiteurs, seule une fraction du public serait admise à visiter les salles, encourageant ainsi les moins courageux à regarder leur demeure. Rares furent cependant ceux qui abandonnèrent leur place.

Le compte-rendu du Consulat nous fait connaître la passion extraordinaire du public. Ce ne furent pas uniquement les spécialistes, les intellectuels et les habitants de grandes villes qui se rendirent à l'exposition. Les visiteurs de l'exposition comprenaient les classes sociales très larges, d'après Daniel Levi qui a pu constater la composition des queues :

non seulement les étudiants des beaux-arts, ou les Japonais venus en Europe qui se piquent de connaître notre pays, mais les écoles y viennent en groupe, y compris l'école américaine de Tokio, les fonctionnaires, la bourgeoisie japonaise et beaucoup de petits gens, bouchers, laitiers, dactylos, travailleurs de tous ordres, tous petits gens à la vie difficile, mais curieux des choses d'outre-mer, d'Europe et surtout de notre pays, et intéressés à l'art qu'ils sentent et apprécient sans effort, avec cet instinct du primitif pour l'art⁶⁴.

De plus, ces visiteurs, « jeunes et vieux, riches ou pauvres, officiels ou personnes privées, pas un visiteur n'a quitté l'Exposition sans acheter ni un catalogue, qui des cartes postales »⁶⁵. Plus de 20 millions de cartes furent vendues. Le catalogue est devenu « un volume recherché ».

En fait, les organisateurs et les connaisseurs de l'art avaient un certain souci pour le choix des œuvres, car ils pensaient que « les œuvres qui seront présentées prochainement sont les classiques de l'art français. Les Japonais auront sans doute du mal à les comprendre⁶⁶ » et « comme plupart des œuvres ne sont pas connues, le grand public aura sans doute du mal à les accepter⁶⁷ ». En réalité, ce fut les peintres et les

⁶⁴ « Après la visite de l'exposition Louvre », *Asahi*, le 15 octobre, 1954, p. 5.

⁶⁵ A.D.121 : Lettre de Daniel Levi au Ministre des Affaires Étrangères, datée le 18 février 1955. No.236/RC/

⁶⁶ 「ルーヴル展への期待：パリに学んだ美術家たちに聞く」『朝日新聞』(« L'attente pour l'exposition Louvre: les avis des artistes qui avaient étudié à Paris », *Asahi*), le 12 octobre 1954.

⁶⁷ 富永惣一、立野隆、猪熊弦一郎「ルーヴル展をめぐる：座談会」『朝日新聞』(Sôichirô Tominaga, Yutaka Tatenô, Gen-ichirô Inokuma, « Sur l'exposition Louvre : table ronde », *Asahi*), le 24 octobre 1954) p. 3.

connaisseurs de l'art, qui voulaient voir les peintures auxquelles ils étaient familiers, les peintures du XIX^e siècle :

Bien sûr que j'aurais voulu voir les œuvres importantes du XIX^e siècle, mais il ne faut pas trop exiger. Je l'espérerai pour la prochaine fois. (Sôtarô Yasui, peintre)⁶⁸

Quand on dit qu'il s'agit des œuvres du Musée du Louvre, même si on n'espère même pas voir « la Vénus de Milo » ou « la Joconde », de nombreux entre vous attendraient voir les peintures et les sculptures auxquelles nous sommes familiers par les reproductions. Mais cela doit être trop exigeant. (Usaburô Ihara, peintre)⁶⁹

Même si l'exposition est composée des œuvres de provenances diverses, « 'Louvre' qui avait, à tort ou à raison, fini par devenir l'appellation habituelle de notre Exposition », comme constata le Consul de France à Kôbé⁷⁰. Le nom du Louvre était tellement connu qu'Asahi en profitait pour la propagande de l'exposition, et il diffusait facilement parmi le public. Certains japonais, des peintres ou des spécialistes, eurent l'occasion d'aller en France et de visiter le Louvre avant la guerre. Jyunkichi Mukai, peintre, qui alla tous les jours au Louvre pendant deux ans de ses études en France de 1927 à 1929, pour copier des tableaux⁷¹. Il raconte, dans un article annonçant l'ouverture prochaine de l'exposition, son expérience au Louvre et sa petite découverte devant le tableau de Millet « Les ramasseurs des épis ». Il a remarqué de nombreux corbeaux dans le ciel, ce qui n'avait pas été reproduit dans la photographie qu'il avait vue au Japon. Il a pu comparer la différence entre la reproduction et l'original. Yutaka Tatsuno, spécialiste de la littérature française, visita le Louvre pendant les années 1920 et « n'a vu que ce qu'il aimait ». À la table ronde organisée pour publier dans le quotidien, il avoue en se moquant de soi-même : « J'ai vu la Vénus de Milô, la Joconde, les tableaux de Delacroix, les impressionnistes, et enfin les estampes japonaises, et je suis sorti tout

⁶⁸ « L'attente pour l'exposition Louvre: les avis des artistes qui avaient étudié à Paris », *Asahi*, le 12 octobre 1954.

⁶⁹ 伊原宇三郎「世界の至宝ルーヴル」『朝日新聞』(Usaburô Ihara, « Les trésors du monde : Louvre », *Asahi*), le 13 octobre 1954, p. 5.

⁷⁰ A.D.121 : Lettre du Consul de France à Kôbé à l'Ambassadeur de France au Japon, datée le 24 février 1955. No.13/AFT

⁷¹ « L'attente pour l'exposition Louvre: les avis des artistes qui avaient étudié à Paris », *Asahi*, le 12 octobre 1954, p.5

contant ! »⁷². Tatsuno devait chercher au Louvre les œuvres qu'il connaissait déjà par la reproduction. Il était content surtout d'avoir pu constater l'original de ce qu'il connaissait. Ryôsaku Murata, directeur du Musée d'art moderne de Kanagawa admet qu'il y a peu d'œuvres des peintres connus au Japon, comme Millet, Delacroix, ou David⁷³. Ihara voulait avertir le fait que l'exposition ne présentait pas les œuvres que le public connaissait par les reproductions, car le nom du Louvre évoquait les œuvres d'artistes du XIX^e siècle très connu au Japon. Autrement dit, les œuvres avant XIX^e siècle, Poussin, Chardin, Le Nain, Phillipe de Champagne, étaient peu connues au Japon. Les peintres semblent faire des efforts pour apprécier ces œuvres :

Ce sont les pères et les grands-pères des peintures françaises d'aujourd'hui. Il est donc nécessaire de les connaître même s'il est difficile à comprendre pour les Japonais⁷⁴. (Jyunkichi Mukai, peintre)

La peinture moderne française succède la tradition de l'art français. En revanche, la peinture à l'huile en Occident n'a pas de racine et donc n'est pas stable. Il faut étudier plus de choses de la peinture classique⁷⁵. (Gen-ichirô Inokuma, peintre)

Nous pouvons apprendre par ces œuvres la racine profonde de l'art contemporain⁷⁶. (Saneatsu Mushanokôji, écrivain, critique d'art)

Les peintres et les connaisseurs de l'art voulaient voir les peintures du XIX^e siècle qu'ils rêvaient tant en regardant les reproductions.

Contrairement ces privilégiés, qui avaient eu la chance de visiter l'exposition en avant-première, le grand public devait accepter les conditions de visite affreuse. Après une longue attente devant le musée, les salles de l'exposition étaient comme « un wagon du métro, aux heures de pointe », et nombreux visiteurs, emportés par la vague humaine, « n'ont pu entrevoir, sinon étudier, que les objets situés immédiatement à

⁷² « Sur l'exposition Louvre : table ronde », *Asahi*, le 24 octobre 1954.

⁷³ « Sur l'exposition Louvre : table ronde », *Asahi*, le 24 octobre 1954.

⁷⁴ 向井潤吉「ルーヴル展に想う」『朝日新聞』(Jyunkichi Mukai, « De l'exposition Louvre », *Asahi*), le 2 octobre 1954, p. 5.

⁷⁵ Genjirô Iguma, « Sur l'exposition Louvre : table ronde », *Asahi*, le 24 octobre 1954.

⁷⁶ 武者小路実篤「ルーヴル展を見て」『朝日新聞』(Saneatsu Mushanokôji, « Après la visite de l'exposition Louvre », *Asahi*), le 15 octobre, 1954.

proximité de leur trajectoire ». Le grand public se contentait et s'émerveillait d'entrevoir pendant quelques secondes les trésors apportés de la France. De plus, les salles de l'exposition étaient complètement transformées : « Pendant les trois courtes semaines s'écoulant entre l'arrivée de la collection et le vernissage, un nouveau musée était construit dans les murs sévères entre lesquels sont généralement exposés dans des vitrines sombres les admirables Kakemonos et panneaux japonais »⁷⁷. Conçu pour exposer les œuvres d'art anciennes japonaises, le Musée était équipé des vitrines installées tout au long des murs. Il fallait donc créer une autre structure dans les salles d'exposition. Il était d'autant plus nécessaire pour exposer des tapisseries des Gobelins créées pour Louis XIV « l'Histoire du roi » et des meubles du XVIII^e siècle. Ce sont les conservateurs français, Bernard Dorival (1914-2003) du Musée d'art moderne et Vadime Elisseeff (1918-2002) du Musée Cernuschi qui s'occupèrent du projet de l'accrochage. Ils ont envoyé préalablement au Musée le plan détaillé de l'exposition et Kamon, conservateur japonais, préparait les salles selon leur plan. Dès que deux conservateurs arrivent au Japon, ils venaient tous les jours au Musée et donnaient les indications jusqu'aux plus petits détails⁷⁸. Kamon, qui s'était chargé de la conception de l'accrochage de quelques expositions de l'art occidental, notamment celle de Matisse en 1951 dont nous parlerons dans la section suivante, dit plus tard que l'expérience d'avoir vu de près le travail des conservateurs français lui a appris énormément⁷⁹. De son côté, il donna des conseils pratiques aux conservateurs français. Il devait notamment les convaincre au sujet de la hauteur de l'accrochage. Il trouvait la hauteur de l'accrochage conçu par les conservateurs français était trop basse⁸⁰. Dorival et Elisseef ne pouvaient pas imaginer la grandeur de l'intérêt du public.

J'ai demandé de plusieurs reprises d'accrocher les œuvres plus haut, mais ils ne m'écoutaient pas. Il est normal, car pour eux, le musée est un endroit qu'on regarde tranquillement les œuvres. Ils prévoyaient certes le nombre important de visiteurs pour cette exposition, mais ils pensaient que ce ne serait que 2000 ou 3000 visiteurs par jour⁸¹.

⁷⁷ A.D. 120 : Lettre de Daniel Levi au Ministre des Affaires Étrangères, datée le 6 novembre 1954, No.1281/RC, note.

⁷⁸ Kamon, *op.cit.*, p. 95.

⁷⁹ Kamon, *op.cit.*, p. 105.

⁸⁰ Kamon, *op. cit.*, p. 105.

⁸¹ Kamon, *op. cit.*, p. 96.

En réalité, le nombre de visiteurs atteignit 10 000 par jour. Le rôle de conservateurs japonais était donc de donner les conseils pratiques sur place et d'aider à « résoudre les difficultés matérielles de la préparation ». Il y eut d'ailleurs des problèmes matériels graves, dus à l'insuffisance des installations, notamment électriques⁸². *Asahi* devait d'ailleurs augmenter considérablement le budget prévu pour l'installation, qui était tout à fait novatrice à cette époque. Les objets étaient exposés de sorte à évoquer l'atmosphère de l'époque :

[La] salle du Moyen Age aux chapiteaux et statues menant aux vitraux et au Christ. Renaissance plus chaude et plus intense, grande salle des tapisseries de Louis XIV, tout imprégnée de la majesté de celui qui les commanda, chambre Louis XV, boudoir Louis XVI plus intime ou plus simple, salle de gravure où le buste du Roi Bien-Aimé s'opposait à celui de Voltaire, longue galerie de tableaux où l'on pouvait d'un coup d'œil aller des auteurs anonymes du XVI^e siècle à Delacroix, salle du 19^e où le sourire de Capeaux voisinait avec les grimaces de Daumier. Des éclairages et des tentures appropriés différenciaient les salles les unes des autres. Une musique du XVI était régulièrement diffusée dans la galerie des tapisseries.

La présentation « révolutionnaire » qui fit hésiter les conservateurs japonais « quelque peu conservateurs et inquiets », devait surprendre le public qui n'a jamais vu quelque chose pareille. Pour eux, c'était comme s'ils visitaient au Louvre, voyageaient en France. Le Consul de France à Kôbé constate d'ailleurs : « J'ai plusieurs fois entendu des Japonais me déclarer qu'ils avaient été passer l'après-midi au Louvre »⁸³. Non seulement les œuvres elles-mêmes, c'est le fantasme pour la France qui fit venir autant du monde à l'exposition. Daniel Levi le décrit : « ils ne viennent pas à une exposition quelconque : en entrant dans le musée c'est un bond de quinze mille kilomètres, comme le dégageait M.Georges Salles, il entre pour une heure ou deux en France. Pour la plupart d'entre eux c'est un rêve qu'il ne pourrait jamais réaliser, en dehors de cette

⁸² A.D. 120 : Lettre de Daniel Levi au Ministre des Affaires Étrangères, datée le 6 novembre 1954, No.1281/RC, note.

⁸³ A.D.121 : Lettre du Consul de France à Kobé à l'Ambassadeur de France au Japon, datée le 24 février 1955. No.13/AFT

exposition »⁸⁴. Daniel Levi analyse ainsi la réaction des Japonais :

dans aucun autre pays une audience semblable ne pourrait se retrouver, et de ce point de vue le Japon mérite peut-être que nous fassions dans quatre ans un nouvel effort, il sera 100 % rentable ; dans aucun pays on ne trouve ce curieux mélange de curiosité et de goût artistiques, d'une part, de certains caractères primitifs et peut-être de férocité de l'autre. Ce n'est pas sans quelque justification qu'au lendemain de la défaite, ce pays s'est qualifié d' « état culturel » : privée pendant de nombreuses années de tout apport extérieur, la population japonaise, si sensible à la beauté et au décor, avait plus qu'aucun autre besoin de cet apport qu'elle croit pouvoir trouver en France⁸⁵.

La France était depuis longtemps un pays de l'art et de la culture pour les Japonais. Tant d'intellectuels rêvaient d'y partir avant la guerre, comme dit Sakutarô Hagiwara (1886-1942) dans un de ses poèmes, « Je voudrais aller en France, mais la France est tellement loin⁸⁶. »

○ *La stratégie de communication d'Asahi : articles, conférences, film, album*

En plus du catalogue d'exposition, *Asahi* édita un album commémoratif à l'aide des photographies de grand format envoyées de la France sur l'ensemble des pièces exposées. Il édita et mit en vente des cartes postales et des reproductions des pièces exposées. Aucun droit d'auteur ne fut pas demandé. Pendant la durée de l'exposition, *Asahi* organisa des conférences qui permirent à Geroges Salles, Vadime Elisseeff et Bernard Dorival de faire connaître au public l'histoire de l'art français⁸⁷. Les conférences furent imprimées et diffusées dans tout le Japon. Un film en couleur fut tourné sur l'exposition.

Mais, c'est avant tout avec ses articles qu'*Asahi* toucha le plus grand public. Il publia plusieurs articles, à la fois écrit par des spécialistes et des journalistes d'*Asahi* :

⁸⁴ *idem*.

⁸⁵ A.D.121 : Lettre de Daniel Levi au Ministre des Affaires Étrangères, datée le 18 février 1955. No.236/RC/

⁸⁶ 萩原朔太郎 『旅情』 1925 年 (Sakutarô Hagiwara, « Ryôjyô », Recueil *Jyunjyô Shôkyokushû*, 1925)

⁸⁷ A.D.120 : Lettre de N. Murayama, président d'Asahi Shimbun à l'Ambassadeur de France au Japon, datée du 8 novembre 1954 ; Lettre de Daniel Levi au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 6 novembre 1954, No.1281/RC, note.

des souvenirs de peintres qui avaient étudié en France, l'histoire du Louvre et sa collection, des avis de renommés qui visitèrent l'exposition et une table ronde. Notamment, du 16 au 31 octobre, une grande partie de la première page du quotidien de soir fut consacrée à la reproduction d'une œuvre choisie et son commentaire : du vitrail du XII^e siècle jusqu'à une aquarelle de Delacroix, en passant par la tapisserie des Gobelins, « Les Funérailles de Phocion » de Poussin, « Le Château de cartes » de Chardin. Cette manière de publication des articles --- une série d'articles publiés un par jour, souvent sur la première page de journal de soir, accompagné d'une illustration choisie et commentée par des intellectuels ou un journaliste du quotidien --- serait utilisée de nombreuses reprises non seulement par *Asahi* mais aussi par les autres quotidiens, pour présenter des expositions qu'ils ont organisées. C'est un moyen tout à fait approprié pour propager l'art au grand public, pour l'inviter à visiter l'exposition. D'abord, l'illustration attire l'attention des lecteurs. Ils ne peuvent pas passer sans voir les illustrations et sans essayer de comprendre de quoi il s'agit, d'autant plus que l'on sait que l'article de la première page du quotidien informe les événements les plus importants. Ensuite, les textes, pas trop longs et pas trop spécialisés, peuvent lui servir d'un modèle face à une œuvre, en les apprenant comment agir devant les œuvres, comment les regarder. Enfin, lorsqu'on connaît une œuvre par l'illustration, on a envie de découvrir l'original. Souvent n'allons-nous pas à l'exposition pour confirmer ce que nous connaissons déjà par la reproduction, pour vérifier si notre expérience de la reproduction est différente à celle de l'original ?

○ *L'absence de réaction de Yomiuri devant le succès de l'exposition*

Les critiques et la presse furent unanimement élogieux sur cette manifestation, et contrairement aux habitudes du pays, les journaux concurrents de l'*Asahi* furent obligés d'y consacrer plusieurs articles par crainte de perdre leur clientèle qui aurait à cause de l'exposition, acheté le journal concurrent. L'un de ces quotidiens voulant même limiter les méthodes de publicité de l'*Asahi* et ayant, lui, invité un cirque, se mit à publier tous les jours les photos des animaux de ce théâtre ambulant, alors que l'*Asahi* publiait la reproduction de tableaux ou autres objets d'art. Le Département trouvera ci-joint quelques-uns des articles de

la presse quotidienne⁸⁸.

Nous ne pouvons pas savoir de quels journaux concurrents il s'agit, mais le journal *Mainichi* ne consacra aucun article à cette exposition, *Yomiuri*, un article très court. Ce fut le journal *Yomiuri* qui organisa « L'exposition universelle des animaux » pendant la même période qu'*Asahi* du 7 octobre au 24 novembre⁸⁹. Il publia une série d'articles intitulée « Tôkyô Jungle » avec une photo d'un animal⁹⁰. Les animaux de six cents espèces furent présentés, y compris des éléphants, des lions, des singes, des girafes. *Yomiuri* publia vingt-sept annonces et articles concernant cet événement, alors qu'il ne consacra qu'un article très court à l'exposition d'*Asahi*, une manifestation ayant une importance historique⁹¹. Ce silence des journaux concurrents est une des caractéristiques des expositions artistiques organisées par le média⁹². Les manifestations étaient un atout de leur stratégie de vente pour dépasser les autres dans la situation d'une concurrence serrée.

2-2. L'exposition de l'art français de 1961 : les renforcement de la stratégie de communication

Asahi commença à réfléchir avant la fin de cette première exposition de l'art français, sur le projet d'une autre exposition. Dans une lettre datée du 6 novembre 1954, trois semaines après l'ouverture de l'exposition à Tôkyô, Daniel Levi révéla le projet d'*Asahi* : « dès à présent le journal *Asahi*, qui sur le plan financier même aura, semble-t-il, fait finalement une bonne affaire, songe à organiser une exposition d'art français faisant chronologiquement suite à la présente, c'est-à-dire de l'Impressionnisme à nos jours, et à faire en ce sens appel à nous. »⁹³ Son souhait fut

⁸⁸ A.D.120 : Lettre de Daniel Levi au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 6 novembre 1954. No.1281/RC, note.

⁸⁹ 「世界大動物博覧会」(La Grande exposition universelle des animaux) organisée en commémoration de 80^e anniversaire de la fondation de *Yomiuri* au jardin Koishikawa Kôraku-en à Tôkyô.

⁹⁰ Les 14, 15, 17, 18, 19, 20 21 22 24,25, 28, 29, 30 octobre.

⁹¹ 「フランス美術展開く」『読売新聞』(L'inauguration de l'exposition de l'art français, *Yomiuri*), édition du soir, le 15 oct. 1954.

⁹² Il arrive que les quotidiens publient quelques articles sur les manifestations organisées par leurs concurrents, lorsqu'il s'agit d'un événement important. Dans ces cas, ils parlent souvent de l'artiste ou le mouvement artistique dont il s'agit, sans trop souligner l'importance de la manifestation elle-même.

⁹³ A.D.120 : Lettre de Daniel Levi au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 6 novembre 1954. No.1281/RC

communiqué dans une lettre du Président d'*Asahi* destinée à l'Ambassadeur de France datée du 8 novembre 1954⁹⁴ : *Asahi* souhaite l'organiser après 1958 et au plus tard 1960 ; le soin du choix des objets serait laissé au gouvernement français ; le séjour des œuvres serait de six mois, 60 jours à Tôkyô, 30 jours à Kyôto, 20 jours à Nagoya, et éventuellement 20 jours à Fukuoka ou dans une autre ville.

L'exposition ne fut réalisée qu'en 1961, seulement à Tôkyô et à Kyôto, qui marqua le nombre de visiteurs plus important que le projet précédent : 1,46 million d'entrées en total des deux établissements⁹⁵. L'exposition présenta les œuvres plus nombreuses que la dernière fois, 478 numéros de peintures, sculptures, gravures, aquarelles, dont 248 peintures à l'huile, de 1840 à 1940. Comme le Musée national de l'art occidental, premier musée dédié à l'art occidental, fut fondé en 1959, *Asahi* lui demanda ses concours, même si l'exposition eut lieu au Musée national de Tôkyô comme la dernière fois. Kamon, qui avait été muté au Musée national d'art occidental, s'occupa de nouveau de cette deuxième exposition. L'organisation du travail fut pareille que la dernière fois. Cette fois-ci, Dorival fut le commissaire de l'exposition. « Nous pouvons voir son sens et sa logique vis-à-vis de l'art moderne, cohérents à travers du choix des œuvres jusqu'à l'accrochage, en passant par le catalogue. [...] Ce fut *l'histoire de l'art moderne français* écrite par Dorival » dit Kamon⁹⁶.

Cette fois-ci, *Asahi* consacra encore plus d'articles que la dernière fois à l'exposition : du 3 au 18 novembre, une série de quinze articles focalisant sur une œuvre fut publiée tous les jours sur la première page du quotidien du soir. Ensuite du 27 novembre au 4 décembre, une série de huit articles sur les femmes représentées dans les peintures fut publiée. Enfin, du 12 décembre au 27 décembre, une série de quinze articles écrits par quinze personnes différentes choisissant une œuvre de leur préférée fut présentée. Tous ces articles sont accompagnés d'une reproduction. Pendant la durée de l'exposition à Tôkyô du 3 novembre au 15 janvier, les lecteurs pouvaient s'approfondir leurs connaissances sur les œuvres présentées. Le quotidien fit plus d'attention pour éclairer le public sur l'art moderne. Dans un article, un journaliste demande à Kamon

⁹⁴ A.D. 120: Lettre de N. Murayama, président d'Asahi Shimbun à l'Ambassadeur de France au Japon, datée du 8 novembre 1954.

⁹⁵ *L'histoire d'Asahi Shimbunsha*, op.cit., vol. 4 : les documents, p. 384.

⁹⁶ Yasuo Kamon, *La sueur de la Vénus : les coulisses de l'exposition artistique des œuvres d'art étrangères*, Bungei Shunjû, 1968, p. 182.

« comment visiter l'exposition » et le publie sous la forme de la question-réponse⁹⁷. Le journaliste anticipe sur la question du public : « comment regarder les œuvres ? » « On a du mal à comprendre la peinture abstraite », « quels sont les nœuds de l'exposition ? » Kamon répond : « Décontractez et s'amusez à regarder les œuvres d'art », « Regardez-la comme si vous regardiez les motifs et les couleurs de Kimono, le rythme crée par les lignes, l'harmonie des couleurs, la beauté de la couleur [...] ». Quant aux nœuds de l'exposition, il conseille de comparer les peintures impressionnistes avec leur source, comme Delacroix, Millet Corot, Courbet, pour comprendre combien leurs peintures s'éclaircissent. Ensuite, il parle de peintres du début du XX^e siècle, comme Matisse, Dufy et Picasso. Enfin, il attire l'attention des lecteurs sur les peintres qui gardaient la tradition, à côté des impressionnistes et des peintres modernes. À cette époque, plupart du public n'était pas habitué à visiter des expositions artistiques. Plupart d'entre eux ne connaissait pas le développement de la peinture française et pouvait être troublé face aux peintures abstraites en cherchant ce qu'elles représentaient. L'article apprend gentiment comment comporter au musée et comment regarder les peintures abstraites. Il présente brièvement le développement de la peinture moderne française pour aider leur compréhension. À l'aube de l'exposition artistique de l'art occidental, lorsque le service pédagogique du musée ne s'est pas développé comme aujourd'hui, ce fut les quotidiens qui s'occupaient d'éclairer le public. Le public d'une exposition artistique était sur le point de naître. Les grands quotidiens jouèrent un rôle important de former ce nouveau public.

3. Le journal Yomiuri et les expositions de peintres de l'école française

3-1. Les succession d'expositions pendant les années 1950 : Matisse, Picasso, Braque, Rouault

Après avoir organisé en 1950 « L'Exposition de l'art contemporain du monde », la première tentative d'apporter des œuvres de l'étranger, *Yomiuri* multiplie les expériences de la manière plus en plus importante. Avec l'exposition Matisse et l'exposition Picasso en 1951, on était à l'aube d'un nouvel âge des expositions des

⁹⁷ 嘉門安雄「展覧会の見方」『朝日新聞』（Yasuo Kamon, « Comment visiter l'exposition », *Asahi*), édition du soir, le 15 nov. 1961.

maîtres européens. Si *Asahi* présente une vue globale de l'art français, *Yomiuri* focalise sur chacun des peintres renommés. Ce fut *Yomiuri* qui organisa plus d'expositions solos consacrées aux artistes modernes français, parmi lesquelles les impressionnistes occupent une place importante, attirant le plus de visiteurs. (voir Table I)

Parmi les onze expositions entre 1945 et 1985 qui avaient eu plus de 500 mille visiteurs à Tôkyô, cinq furent organisés par *Yomiuri*, dont trois fut sur un peintre impressionniste Van Gogh, Renoir et Cézanne. Quatre furent réalisées par *Asahi*⁹⁸, et deux sous l'initiative du gouvernement japonais⁹⁹. C'est *Yomiuri* qui fit le plus de succès du point de vue du nombre de visiteurs et c'est aux peintures impressionnistes qu'il doit son succès.

Dès 1951, *Yomiuri* entreprit successivement des expositions des artistes contemporains de l'école française : Matisse, Picasso, Braque, Rouault. C'est le Musée national de Tôkyô qui accueillit ces expositions, sauf celle de Picasso, qui eut lieu dans la galerie de grand magasin, Takashimaya à Nihonbashi, Tokyo. La tentative de *Yomiuri* atteignit son acmé en 1958 avec l'exposition Van Gogh en 1958, qui attira plus de 500 mille visiteurs à Tôkyô, plus que le nombre de visiteurs à Tôkyô de l'exposition Louvre en 1954. Chacune de ces expositions donna un impact considérable aux milieux artistiques aussi bien que le grand public. Coupés du reste du monde pendant la guerre, notamment de son devancier français, les milieux artistiques alors en stagnation furent stimulés par des œuvres de maîtres européens. Pour les intellectuels, ce fut les occasions de voir les œuvres des artistes qu'ils connaissaient de nom. Le fait que les œuvres furent venues du pays étranger devait exciter le grand public qui ne le connaît pas et qui ne pouvait pas imaginer à y être un jour.

Les expositions Matisse, Picasso, Braque et Rouault furent successivement réalisées, alors que l'exposition Van Gogh nécessitait plus de temps pour la négociation. Notons encore une fois le fait que c'est ni le gouvernement japonais, ni le Musée national de Tokyo qui prit l'initiative de ces projets. Ce fut *Yomiuri* qui conçut le projet des expositions et engagea les négociations.

En été 1950, Kaïdô Hidéo, le directeur adjoint de la section des entreprises

⁹⁸ L'exposition « Louvre » (1961), « 5000 ans de l'art égyptien » (1963), « Vénus de Milo » (1964), « Tutankhamen » (1965).

⁹⁹ L'exposition « les peintures du XVII^e siècle européens, notamment français » (1966), « La Joconde » (1974).

culturelles de *Yomiuri*, rendit visite un peintre Inosuké Hazama (1895-1977) pour lui demander des illustrations pour le quotidien *Yomiuri*. La conversation roula sur l'art et l'exposition, notamment Matisse et Van Gogh. Ils se dirent s'ils pouvaient organiser une exposition Van Gogh. Hazama projetait alors un séjour en Europe, ce qui n'était pas facile à l'époque. *Yomiuri* profita alors de son voyage et lui confia du rôle de l'interlocuteur pour réaliser les expositions de l'art occidental. Hazama avait étudié de 1933 à 1935 à Paris à l'Académie de la Grande Chaumière. Il fit la connaissance d'Henri Matisse pendant son séjour. À son retour, Hazama participa en 1936 à une nouvelle société des artistes, Issuikai, avec sept d'autres peintres, Ikuma Arishima, Hakutei Ishii, Sôtarô Yasui et Shintarô Yamashita, les peintres influencés par les peintures modernes françaises. En 1944, il devint le professeur adjoint de l'École des Beaux-Arts de Tôkyô. Il repart de nouveau en France en 1950.

○ *Le cas de l'exposition Matisse en 1951 : action « Don Quichote » de Yomiuri*

Yasuo Kamon, conservateur du Musée national de Tôkyô, rappelle que dès la communication entre les étrangers fut établie, les medias communiquèrent les nouvelles de Matisse¹⁰⁰ : La décoration de la Chapelle de Vence, les illustrations, les nouveaux tableaux, l'exposition à Nice en 1949 et à Paris en 1950. Matisse était « au sommet de l'art contemporain, son symbole brillant ». Kamon découpait tous les articles sur Matisse. Au début de l'été 1950, Kamon eut l'occasion de voir Hazama avant son départ pour la France. Sachant qu'il allait rencontrer Matisse, il parlait de Matisse et dit qu'il voulait organiser l'exposition Matisse, sans penser que cela peut être possible. Pendant ce temps-là, Hazama discutait avec *Yomiuri* le projet de l'exposition Matisse. Kamon aurait bientôt l'occasion d'assister plusieurs fois à la réunion de Hazama et *Yomiuri* au sujet de l'exposition. « Je n'étais qu'un employé du musée. J'étais invité à y assister par hasard comme un auditeur. » Ce n'est pas seulement avec modestie qu'il explique sa position vis-à-vis de l'organisation de l'exposition Matisse. C'était un projet propre de *Yomiuri* et celui-ci ne savait pas encore si l'exposition aurait lieu au Musée national. L'exposition Picasso de la même année eut lieu au grand magasin, il était tout à fait possible que *Yomiuri* trouvât un autre lieu que le Musée national. Kamon reçut

¹⁰⁰ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 47.

plusieurs lettres de la part de Hazama en France, mais aucune lettre ne mentionnait l'exposition Matisse¹⁰¹. Il croyait que la réalisation de l'exposition ne serait pas possible, d'autant plus qu'il a entendu alors une nouvelle que Matisse refusa son exposition proposée par une galerie londonienne. Pendant ce temps, Hazama rencontrait de plusieurs reprises son maître Matisse et le peintre accorda finalement le projet de l'exposition au Japon. En décembre 1950, *Yomiuri* contacta le Musée pour demander s'il peut apporter ses concours à l'exposition Matisse. Il semble que ce fut Hazama qui conseilla à *Yomiuri* d'organiser cette exposition avec un musée pour rassurer Matisse, comme il n'y avait pas d'exemple d'organisation d'une exposition par un quotidien¹⁰². Au début, Matisse projetait d'envoyer une dizaine de peintures à huile et une vingtaine de dessins. Après la demande de *Yomiuri*, il accepta un prêt de plus de cent œuvres. Non seulement qu'il créa l'affiche pour l'exposition, mais il indiqua les détails de l'accrochage, la couleur du mur, la couleur des cadres et des cartons pour les dessins, la distance entre les tableaux, la hauteur de l'accrochage.

Les œuvres arrivèrent au Musée au mois de mars. Non seulement les journalistes de *Yomiuri*, mais aussi les journalistes des autres quotidiens, de radio, des revues d'art attendaient au Musée avec leurs photographes l'ouverture des boîtes. Dès qu'un transporteur ouvrit la première boîte, plusieurs éclairs de flashes éclatèrent. « Cela devait paraître une excitation exagérée pour ce qui s'est habitué à la situation d'aujourd'hui, où de nombreux chefs d'œuvre viennent au Japon les uns après les autres pour les expositions. Mais, à cette époque, c'était un grand événement que personne ne pouvait imaginer possible », dit Kamon¹⁰³.

Ce fut Kamon qui s'occupa de l'accrochage selon l'indication du peintre. Pendant la journée, il était occupé d'assister à la prise de photo des journaux et des revues d'art. Il était alors obligé de s'occuper des œuvres le soir à l'aide de deux autres conservateurs du musée. L'exposition fut ouverte le 31 mars au Musée national de Tōkyō, dans le bâtiment annexe du Musée, Hyōkei-kan construit en 1909. Dès le premier jour, elle fit un grand succès. En dimanche, il y eut près de 10 000 visiteurs¹⁰⁴. Après la fin de l'exposition à Tokyo le 6 mai, elle passa ensuite au Musée de la ville d'Ōsaka du 24 mai au 17 juin et enfin au Musée Ōhara à Kurashiki du 20 au 27 juin. À

¹⁰¹ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 49.

¹⁰² *Cent ans de Yomiuri Shimbun*, *op.cit.*, p. 573.

¹⁰³ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 53.

¹⁰⁴ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 58.

Ôsaka, un défilé de douze camions décorés et chargés des œuvres fut organisé par la ville d'Ôsaka. Ils firent le tour de la ville, passant devant le bâtiment de *Yomiuri Shimbunsha* à Ôsaka, d'*Ôsaka Mainichi Shimbun*, d'*Ôsaka Asahi Shimbun* et s'arrêtaient devant l'Hôtel de Ville où un adjoint au maire fit un discours. Après avoir accompli le reste du tour, ils arrivent enfin au Musée¹⁰⁵. À Kurashiki, Kamon était surpris de voir tous les magasins arboraient le drapeau tricolore avec une lanterne sur laquelle était marqué « Une ovation à l'Exposition Matisse »¹⁰⁶.

Kamon note deux épisodes qui montrent comment les gens parlent de l'exposition et comment sa rumeur volait de bouche en bouche :

Un jour, la réception m'a signalé un visiteur. C'était quelqu'un que je connais, mais qui n'a rien à voir avec l'art, à la fois du point de vue professionnel et de son intérêt personnel. Il m'a expliqué qu'il était obligé de venir parce qu'au bureau, tout le monde parlait de Matisse, à la réunion ou à la cantine, et il ne pouvait pas être à la conversation sans voir l'exposition¹⁰⁷.

Lorsqu'il était à l'entrée du Musée de la ville d'Ôsaka quelques jours avant la fin de l'exposition, une vieille dame s'approchait de lui et apostropha : elle est venue au Musée parce que non seulement ses voisins, mais ses petits-enfants parlaient de « Matisse ». Sans savoir qu'il s'agissait d'une exposition d'un peintre Matisse, elle a fait deux heures de voyages en train pour le voir. Elle était étonnée de découvrir qu'il s'agissait d'une simple exposition de peintures. De plus, elle a trouvé que le peintre n'avait même pas pris la peine de peigner soigneusement les yeux ou le nez¹⁰⁸. Le deuxième exemple doit être un cas exceptionnel. Mais en tout cas, ces épisodes montrent le fait que *Yomiuri* avait réussi à attirer l'attention du public qui ne s'intéressait pas à l'art et à faire venir à l'exposition.

L'Ambassadeur du Japon et le ministre de l'Instruction publique du Japon annoncèrent chacun un message de remerciements à Matisse par l'intermédiaire de *Yomiuri*. Le premier ministre du Japon lui envoya une dépêche pour en remercier. Quatre associations culturelles comme association des écrivains du Japon, association des artistes du Japon, adressèrent ensemble une lettre de remerciement au président de

¹⁰⁵ *Cent ans de Yomiuri Shimbun, op.cit.*, p. 573.

¹⁰⁶ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 61.

¹⁰⁷ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 59.

¹⁰⁸ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 61.

Yomiuri, le directeur du Musée national et Inosuke Hazama.

Nous voudrions souligner le fait que Kamon répète de plusieurs reprises qu'il ne croyait pas la réalisation de l'exposition. Lorsqu'il a dit à Hazama son souhait de monter l'exposition Matisse, « cela n'avait pas plus de sens qu'une simple interjection »¹⁰⁹, comme un rêve qu'il ne pensait même pas concrètement sa possibilité. Rappelons que *Yomiuri* réussit à augmenter son tirage avant la guerre en réalisant les projets novateurs qui surprennent le public et attirent leur attention, soit une rencontre de Go, soit un match de baseball contre l'équipe américaine où Babe Ruth fit partie. Ce n'est pas simplement que *Yomiuri* répondait à l'intérêt du public, mais il l'anticipait. Il réveillait l'intérêt potentiel du public avec les projets qui ne paraissaient pas possibles aux yeux des connaisseurs et que le public n'imagine même pas.

Notons aussi le fait que pendant la durée de l'exposition Matisse au Musée national de Tôkyô, une autre exposition eut lieu dans un bâtiment principal du Musée. Il s'agit de l'exposition sur une école de la peinture japonaise, fondée autour de Tawaraya Sôtatsu (de la fin du XVI^e au début du XVII^e siècle) et Ogata Kôrin (1658-1716). L'exposition fut organisée par le Musée lui-même et la plupart de conservateurs sauf Kamon étaient occupés à cette exposition. Alors que l'exposition Matisse attirait plus de trois mille visiteurs par jour, cette exposition « L'école Sôtatsu-Kôrin » n'avait qu'une mille deux cents de visiteurs¹¹⁰. Sans l'aide de la propagande des quotidiens, une exposition ne peut pas devenir un grand événement qui attire l'attention du très large public.

Après l'exposition Matisse, *Yomiuri* réalisa successivement ses entreprises des expositions. Kamon était étonné par le courage de la personne chargée de l'exposition Matisse de *Yomiuri Shimbunsha*, qui préparait aussitôt la prochaine exposition. Dès la fin de l'exposition Matisse, avant la passion pour ce peintre ne se soit calmé, *Yomiuri* annonça l'exposition Picasso pour le mois d'août de la même année, cette fois-ci dans un grand magasin, Takashimaya à Nihonbashi, Tôkyô. Kamon était

¹⁰⁹ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 48.

¹¹⁰ L'école Sôtatsu-Kôrin, appelé plus souvent « Rimpa » est aujourd'hui une des écoles de peinture la plus populaire au Japon. L'exposition « Rimpa » (du 21 août au 3 octobre 2004) organisée par le Musée national de l'art moderne en collaboration avec un quotidien Tôkyô Shimbun, attira 166 524 visiteurs. Curieusement, l'exposition Matisse eut lieu la même année au Musée national de l'art occidental, ce qui eut 452 452 visiteurs.

stupéfait également par la poursuite du succès de ce quotidien : « C'est n'est pas uniquement le contenu de l'exposition qui est courageux. Sans doute, Yomiuri a choisi ce lieu par calcul : comme l'exposition Matisse attira autant de monde au Musée, s'il organise l'exposition Picasso dans un grand magasin au centre de Tôkyô qui a la facilité de communication, elle attirerait encore plus de visiteurs »¹¹¹.

Malgré le calcul, l'exposition Picasso ne remporta pas autant de succès. Elle n'eut que la moitié de visiteurs de l'exposition Matisse. Kamon suppose que ce n'était pas à cause du lieu de l'exposition, mais le public ne sentait pas aussi familier à l'art de Picasso que Matisse. L'auteur de *l'histoire abrégée des expositions après guerre* constate qu'il était prématuré d'organiser une exposition Picasso. Picasso deviendra plus tard un des thèmes d'exposition qui attirent le visiteur le plus nombreux. L'exposition Braque et Rouault qui suivirent ne remportent pas autant de succès que l'exposition Matisse. Cependant ces expositions successives posèrent les fondements de l'histoire de l'exposition de l'art occidental au Japon. Shin-ichi Segi, historien de l'art, qualifie ces entreprises de *Yomiuri* « Don Quichote ».

En tenant compte seulement de la difficulté de voyage en étranger, la limitation de paiement par les devises étrangères, l'accueil froid en étranger vis-à-vis des Japonais, la communication mal desservie, nous ne pouvons même pas imaginer combien il était difficile de négocier un prêt. Il faut souligner l'action « Don Quichote » de Yomiuri Shimbunsha qui a réalisé toutes ces expositions¹¹².

Pendant ce temps, *Yomiuri* projetait un projet encore plus ambitieux de l'exposition Van Gogh.

3-2. L'exposition Van Gogh en 1958 : événement incontournable

○ Les démarches : négociations longues et difficiles

Dans le numéro du 1^{er} janvier 1954, *Yomiuri* rappelle ces activités hors du journalisme :

¹¹¹ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 63.

¹¹² 瀬木慎一『戦後空白期の美術』思潮社 (Shin-ichi Segi, *L'art pendant la période vide d'après guerre au Japon*), 1996, p. 77.

organisation de cinq grands concours ; celle d'un concours du meilleur article sur quatre thème ; celle de douze manifestations sportives ; celle d'un voyage du camping pour les étudiants. L'exposition Van Gogh fut annoncée dans le même article. Pour fêter 80^e anniversaire de sa fondation, *Yomiuri* accordait une importance, plus que les autres années des organisations des manifestations diverses. L'exposition Van Gogh devrait occuper une place centrale si elle avait été réalisée dans cette année.

Un article d'une revue d'art publié en octobre 1958 de *Geijutsu Shinchô*, démontre minutieusement le déroulement du projet de l'exposition Van Gogh¹¹³. D'après l'article, ce fut en automne 1951 que Hidéo Kaïdô, le directeur adjoint de la section des entreprises culturelles de *Yomiuri*, demanda à Inosuke Hazama qui était en France d'aller en Hollande pour chercher la possibilité de monter une exposition Van Gogh. Hazama réussit alors à rencontrer Hammarhel, le directeur du musée Kröller-Müller, Vincent Van Gogh, le neveu du peintre, Sandberg, le directeur du musée municipal d'Amsterdam et le ministre de la Culture. Il envoya à *Yomiuri* le premier compte-rendu : Il existe deux possibilités pour réaliser le projet, soit avec la collection du musée national de Kröller-Müller, soit avec la collection de la famille Gogh. Le neveu de Van Gogh, qui avait perdu son fils pendant la guerre, refusait d'emprunter ses collections aux pays des puissances de l'Axe. Quant à la collection du Musée Kröller-Müller, il fallait avoir l'autorisation du ministre de la Culture, qui lui répondit qu'il allait réfléchir d'une manière formelle.

D'après le compte-rendu de Hazama, *Yomiuri* demanda par écrit avec le nom du Musée national de Tôkyô à la fois au gouvernement hollandais et au Musée Kröller-Müller la réalisation de l'exposition Van Gogh au Japon. *Yomiuri* organisa déjà aux locaux de ce musée l'exposition Matisse et Braque, il est tout à fait naturel de lui demander son concours. Il faut tout de même noter encore une fois que ce ne fut pas le musée qui prit l'initiative, mais le musée national accorda l'utilisation de ses locaux pour le projet de *Yomiuri*.

Quant à *Yomiuri*, il se rendit compte à ce premier stade de négociation, le projet de cette importance ne serait réalisé qu'avec l'appui du gouvernement. Kaïdô et Murakami, son chef, visitèrent le Ministère de l'Instruction publique du Japon. Kaïdô partit au Pays-Bas en automne 1952 comme représentant à la fois du musée national et

¹¹³ 「ゴッホ展をめぐる口論」『藝術新潮』（« La dispute autour d'une exposition Van Gogh », *Geijutsu-Shinchô*), oct. 1958, pp. 95-106.

de *Yomiuri*. Il demanda d'abord l'appui de l'Ambassade du Japon à Hague, qui lui conseilla de prendre le contact d'abord avec le Ministère des Affaires étrangères. Au bout d'un pèlerinage classique auprès de plusieurs fonctionnaires, Kaïdô réussit enfin d'avoir une discussion précise avec Hammerhel, directeur du Musée Kröller-Müller : Le Musée Kröller-Müller emprunte ses collections Van Gogh pour une exposition au Musée national de Tokyo, ensuite au Musée municipal d'Osaka. La durée de l'exposition sera fixée provisoirement entre le mois d'octobre 1953 et le janvier 1954.

À la fin de l'année 1952, Kaïdô était laissé sans nouvelle de la part du Musée. En février 1953, une terrible inondation dévastant le territoire hollandais, lui empêcha de revenir sur les négociations. Pendant ce temps, il eut l'idée de proposer d'organiser en Hollande une exposition des œuvres d'art japonais ancien en échange. Une collection des œuvres d'art japonais ancien avait été présentée dans cinq musées aux États-Unis et cette manifestation remporta un grand succès. Kaïdô devait avoir cette manifestation en tête.

Le 15 juillet 1953, le gouvernement hollandais envoya au Ministère des Affaires étrangères japonais un mémorandum pour accorder d'emprunter une collection important de Van Gogh pour une exposition à Tokyo, à la condition qu'une exposition des œuvres d'art japonaises soit organisée en même temps, soit à Hague, soit à Amsterdam. La lettre précisait aussi que la manifestation ne serait pas possible au cours des années 1954 et 1955. *Yomiuri* répondit tout de suite qu'il préparait l'exposition pour 1956. Il annonça le projet dans son numéro du 1^{er} janvier 1954.

Notons le fait que ni le gouvernement japonais, ni le Musée n'intervenaient dans les négociations même à ce stade, pour travailler avec *Yomiuri* ou pour prendre sa suite. Le problème posé à *Yomiuri* était comment trouver la solution pour envoyer une collection des œuvres d'art japonais que le gouvernement hollandais demandait en échange. Ce fut *Yomiuri* qui fit cette proposition dans les négociations, alors qu'il n'avait aucun pouvoir sur les héritages culturels. Pendant ce temps, *Asahi*, un rival de *Yomiuri*, préparait progressivement une exposition de « L'Art français » que nous avons étudié dans la section précédente. Le côté français souhaitait en échange organiser une exposition de l'art japonais ancien à Paris, de la même envergure que l'exposition présentée aux États-Unis. La Commission pour la protection des biens culturels se réunissait de sorte que fut décidée la tournée de la même manifestation en France, en Italie et Angleterre. *Yomiuri* demanda alors d'ajouter la Hollande comme pays d'accueil

de l'exposition¹¹⁴. Les Pays-Bas, avec la Belgique, ont approché officiellement les autorités japonaises en vue d'organiser la venue d'une exposition de l'art japonais dès avril 1954¹¹⁵. La liste des œuvres fut envoyée en Hollande en mars 1955.

Un autre obstacle surmonta en juillet 1955. D'après la commission des représentants des pays d'accueil, l'organisation tardait en raison du frais à la charge des pays d'accueil trop élevé, ainsi de la démission de Georges Salles, commissaire de l'exposition de l'art français au Japon et responsable de l'exposition de l'art japonais en Europe. De plus, la situation internationale ne facilita pas le départ des œuvres. Suite de la guerre de Suez éclatée en octobre 1956, l'Égypte rompit les relations diplomatiques avec la France et l'Angleterre. Le départ des œuvres japonais prévu pour le début de l'année 1957 fut remis pour toujours. Sans l'exposition de l'art japonais, sans l'exposition Van Gogh. Enfin *Yomiuri* reprit la négociation, le chef du bureau londonien de Yomiuri alla voir Hammerhel pour déterminer le contrat au janvier 1958. Le contrat fut signé le 29 mars 1958.

Ce fut Hammerhel qui se chargea du choix des œuvres et de la rédaction du texte pour le catalogue. Au début du mois de septembre, le Musée national de Tôkyô reçut de sa part une liste des œuvres, la préface pour le catalogue et le texte sur les œuvres¹¹⁶. Cent trente œuvres étaient sur la liste. Les œuvres créées après 1888 occupaient la partie la plus importante : « Le Pont d'Arles », « Le Fruitier fleuri », « Le Paysage de Sainte-Marie », « Le Café », « Madame Roulin », « Le Facteur Roulin », « La Femme d'Arles », entre autres. Elles font partie des œuvres les plus représentatives de Van Gogh, « qui sont présentées dans n'importe quelle livre d'art sur Van Gogh »¹¹⁷. Hammerhel confia le plan de l'exposition à Yasuo Kamon, qui « ne pouvait pas calmer son exaltation »¹¹⁸. Il sera obligé de changer ce plan au milieu de la durée de l'exposition, à cause de visiteurs trop nombreux. Les barrières écartant les œuvres et les visiteurs étaient cassées tous les jours. Hammerhel, les conservateurs du Musée, et un

¹¹⁴ Pendant la réunion du 28 octobre 1954 au Japon où participèrent Geroges Salles, Elisseeff, Dorival entre autres, il est décidé que l'exposition de l'art japonais aura lieu à quatre pays : France, Grande-Bretagne, Italie et Pays-Bas : Compte-rendu de la réunion, annexé à la Lettre de Levi au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 9 novembre 1954. A.D. 120 : No.1286/RC. Dans la même lettre, Levi note le fait qu'« [...] ils (les Pays-Bas) ont posé comme condition à l'exposition Van Gogh qu'ils préparent l'envoi d'une exposition japonaise à Amsterdam.

¹¹⁵ A.D.120 : Lettre de Levi au Ministre des Affaires Étrangères datée du 13 avril 1954. No.467/RC.

¹¹⁶ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 132.

¹¹⁷ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 133.

¹¹⁸ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 134.

représentant de *Yomiuri* a tenu une réunion de deux ou trois heures pour trouver une solution. Kamon a proposé de changer l'accrochage, en déplaçant toute la partie des œuvres l'époque Arles et Saint-Rémy dans une autre pièce. Il a pris la direction du changement de l'accrochage pendant la nuit, de six heures du soir à sept heures et demie de lendemain matin.

○ *Les articles : la stratégie de communication de Yomiuri*

Il va sans dire que *Yomiuri* profita pleinement de son quotidien pour faire publicité de l'exposition Van Gogh dont il fit tant d'efforts pour la réalisation. Comme nous l'avons vu, il se hâta d'annoncer cette manifestation en 1954, dès qu'il reçut le memorandum de la part du gouvernement hollandais. Sa date de publication, le 1^{er} janvier, jour férié important dans la coutume japonaise, souligna l'importance de ce projet. Il faut attendre avril 1958 pour que *Yomiuri* publie la suite de l'article sur l'exposition Van Gogh. L'article déclara avec fanfare la réalisation du projet pour l'automne de la même année, décrivant en même temps combien les négociations étaient difficiles. Il publia successivement les articles pour attirer l'attention du public sur la manifestation : l'arrivée de la première partie des œuvres en septembre, la deuxième partie le 3 octobre. Une série de douze articles sur la vie de Van Gogh, rédigé par Jun Takami, écrivain connu, d'une manière de roman biographique, fut publiée du 29 septembre au 11 octobre. Chaque article est accompagné d'une illustration, une des œuvres qui seront présentées à l'exposition.

Le concubinage avec Christine fut commencé. Elle se dévoua à Vincent en lui donnant activement des soins. [...] « Sien, viens poser pour moi, s'il te plaît. » Appelée par son surnom Sien, elle accepta avec grand plaisir la demande de Vincent. [*Yomiuri*, soir, le 3 octobre 1958, p.3, « L'amour et la beauté : la vie et l'art de Vincent Van Gogh 5 ».]

Accompagné d'un prêtre, Vincent a quitté Arles pour aller à l'hôpital à St-Rémy. Expulsé de la société, il a décidé de franchir la porte de l'hôpital de fou, « pour lui-même et aussi pour que les autres se sentent à l'aise », sans aucun espoir sauf celui de continuer à peindre...[*Yomiuri*, soir, le 11 octobre 1958, p.3. « L'amour et la beauté : la vie et l'art de Vincent Van Gogh 11 ».]

La joie, le dilemme, le tracas, l'espoir, la déception, l'amour, l'amitié, la tristesse, et le renoncement... La vie de Van Gogh racontée avec sentiment attire le public et évoque la compassion pour ce peintre. Les articles donnent envie de découvrir ce que le peintre a pu réaliser avec tant de souffrance.

À partir du 13 octobre, une série de vingt-deux articles écrit par plusieurs intellectuels --- des historiens de l'art, des critiques d'art ou critiques littéraires, des peintres, des écrivains, des poètes ---- parurent tous les jours sur la première page de journal de soir. Chacun fait le commentaire sur une des œuvres exposées, choisie par lui-même. Les commentaires personnalisés, les auteurs des articles ont rôle du public éclairé qui partagent leur expérience avec les lecteurs, et non pas du spécialiste qui leur apprend leurs connaissances en l'art. Cette manière de présenter les œuvres sera souvent utilisée à la fois pour les articles de journaux présentant une exposition, et aussi pour une émission de télévision sur l'art¹¹⁹. Les quotidiens calculent leurs articles pour attirer l'attention du public et pour qu'il se sente familier aux articles.

D'autres quotidiens restaient discrets. *Asahi*, par exemple, ne publia que trois petits articles, un article sur la visite de l'Empereur et l'Impératrice à l'exposition, un compte-rendu de l'exposition écrit par Saneatsu Mushanokôji, une présentation de la publication de la traduction de la biographie de Van Gogh écrit par Henri Perruchot¹²⁰. En fait, à l'occasion d'une grande rétrospective de Van Gogh aux Pays-Bas en commémoration de centenaire de la naissance de ce peintre en 1953, *Asahi* consacra une série de six articles sur l'exposition, en focalisant une œuvre de Van Gogh dans chacun des articles¹²¹. Par rapport à l'importance accordée à l'exposition en étranger, la réaction d'*Asahi* vis-à-vis de la première exposition de Van Gogh au Japon est significative. Ce fut une manifestation culturelle importante, mais aussi un outil de communication pour rehausser la célébrité de son concurrent *Yomiuri*.

L'exposition de Van Gogh suscita de nombreuses publications sur ce peintre.

¹¹⁹ L'émission de NHK sur l'art, intitulée 「日曜美術館」 (*le Musée des dimanches*), fut conçue avec le même principe.

¹²⁰ « L'Empereur et l'Impératrice visitent l'exposition Van Gogh » *Asahi*, édition du soir, le 15 octobre 1958 ; Saneatsu Mushanokôji, « Une visite à l'exposition Van Gogh » *Asahi*, le 23 octobre 1958 ; « La vie de Van Gogh écrit par Henri Perruchot » *Asahi*, le 25 octobre 1958.

¹²¹ *Asahi*, le 13 mars et le 12 mai au 16 mai 1953.

Yomiuri lui-même publia la traduction du livre de Jan Hulsker, qui présente la vie et les œuvres de Van Gogh, et un livre d'illustration de luxe, avec soixante-quatre illustrations de photogravures en plus du catalogue d'exposition. Le prix de ce livre fut extrêmement élevé, 30 000 yens, alors que le catalogue d'exposition ne coûtait que 250 yens. Ce fut le premier livre d'illustrations dont les illustrations furent reproduites à partir des photographies des originaux. La traduction complète des lettres de Van Gogh fut publiée pour la première fois à l'occasion de l'exposition. La traduction de la biographie de Van Gogh écrite par Henri Perruchot, du « Pays natal de Van Gogh » de Friedrich Markus Huebner furent également publiées¹²². Des historiens de l'art et des critiques d'art rédigèrent et fit publier leur livre sur ce peintre, « La biographie de Van Gogh par ses œuvres pour les adolescents » d'Atsuo Imaizumi, « Gogh » de Shin-ichi Segi, « Van Gogh » de Hideo Kobayashi. Un article de *Yomiuri* présente ces nouvelles publications sur Van Gogh, avec d'autres livres déjà publiés et disponibles à la librairie¹²³. L'article répond ainsi à la demande de lecteurs qui souhaitent approfondir leur connaissance sur ce peintre.

À la table ronde avec Hammerhel, Tominaga, historien de l'art, Nakamura, critique littéraire, organisée pour la publication dans *Yomiuri*, qui fut consacré une page entière dans le quotidien du matin, Tarô Okamoto, artiste, dit : « Je pense qu'il faut considérer l'exposition Van Gogh comme événement. Ce n'est pas une simple exposition artistique, mais c'est un événement par lequel toute la société est concernée¹²⁴. » Le terme « événement » soulignant l'importance de cette manifestation dans la société japonaise est significatif, car c'est un quotidien qui a créé cet événement, en organisant l'exposition Van Gogh et en en informant dans le quotidien¹²⁵.

¹²² Henri Perruchot, *La vie de Van Gogh*, Paris : Hachette, 1955. Traduit par 森有正、今野一雄『ゴッホの生涯』紀伊国屋書店 (Arimasa Mori, Kazuo Kon-no, Édition Kinokuniya Shoten, 1958) ; Friedrich Markus Huebner, *In der Heimat Vincent van Gogh*, Essen, Ruhrländische Verlagsgesellschaft, 1957.

Traduit par 相浦富美恵『ヴァン・ゴッホのふるさと』三彩社 (Tomie Aiura, Édition Sansai-sha, 1958)
¹²³ 徳大寺公英「読書：ファンゴッホについての本。充実した伝記」『読売新聞』(Kimihide Tokudaiji, « La lecture : livres sur Van Gogh » *Yomiuri*), édition du soir, le 22 octobre 1958, p. 3.

¹²⁴ ハンマーヘル、富永惣一ほか (座談会)「あすファン・ゴッホ展開く：その人と芸術を語る座談会」『読売新聞』(日刊)、1958年10月14日 (Hammerhel, Sôichi Tominaga et al., « La table ronde : Van Gogh, sa vie et ses œuvres » *Yomiuri*, le 14 octobre 1958), p. 7.

¹²⁵ Ces manifestations culturelles organisées par les médias, est nommée *Media events* et constituent un sujet essentiel des recherches dans le cadre des études de l'histoire du journalisme. : Tsuganezawa Toshihiro (éd.), *Media events au Japon dans le temps moderne*, édition Dôbunkan, 1996 ; Tsuganezawa Toshihiro et Ariyama Teruo (éd.), *Media events au Japon pendant la guerre*, édition Sekaishisô-sha, 1998 ; Tsuganezawa Toshihiro (éd.), *Media events au Japon après-guerre : 1945-1960*, édition Sekaishisô-sha, 2002. Le terme *Media events* fut utilisé notamment dans le sens des « events créés

L'auteur de *L'histoire abrégée des expositions artistiques après la guerre* appelle, par badinage, « paresseuse » la négociation par l'intermédiaire de l'Ambassade pour l'exposition de l'art français en 1954 et l'exposition Van Gogh en 1958¹²⁶. À cette époque, le voyage en Europe était encore très difficile, il était obligé de recourir à l'Ambassade, qui se servait l'intermédiaire. Les expositions organisées par les quotidiens que nous avons présentées ici avaient une dimension tellement importante qu'il ne pouvait pas se passer de l'intervention du gouvernement japonais. Il appuya les quotidiens à la réalisation du projet, en soulignant l'importance du projet auprès de l'Ambassade du pays concerné. Notamment, au sujet de l'assurance, le gouvernement demanda de régler les primes en yen, posant lui-même la caution en dollars¹²⁷. Le gouvernement assume une certaine responsabilité conjointe de quotidiens. Par exemple, en cas de l'exposition de l'art français en 1954, le gouvernement japonais était une responsabilité conjointe d'*Asahi*. *Asahi* assumait la responsabilité avec garantie du gouvernement. Le premier ministre, les ministres des Affaires étrangères, de l'Éducation nationale et des Transports, l'Ambassadeur de France faisaient partie du comité d'honneur¹²⁸. Mais ces cas sont des exceptions à l'aube des expositions de la collection étrangère. Plus tard, les personnes chargées de l'exposition des quotidiens adressent directement au musée pour la négociation et le gouvernement japonais n'intervient pas à leurs projets.

3-3. L'exposition Monet en 1982 : le rôle du journal, celui du musée

Nous avons étudié le cas d'expositions artistiques pendant les années 1950 et au début des années 1960. Ce fut des quotidiens qui conçurent le projet d'expositions, engagèrent des négociations, couvrirent le frais, en confiant le travail de commissaire

intentionnellement par les médias et répandues par voie de leurs activités à la fois de journalisme, de ventes, et de publicités », comme définit Ariyama Teruo, un des pionniers de ce domaine : Ariyama Teruo, « Kôshien (Le tournoi de baseball des équipes de Lycées) comme Media Event », *Les études sur l'histoire de média*, no. 1, 1994.

¹²⁶ Asano, *op.cit.*, p. 26.

¹²⁷ A.D.120 : Lettre de Daniel Levi destinée au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 10 février 1954 et du 13 mai 1954.

¹²⁸ A.D.120 : Lettre de Daniel Levi destinée au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 10 février 1954 ; Le catalogue d'exposition, p. 7.

à un spécialiste français, ou hollandais en cas de l'exposition Van Gogh. Le conservateur japonais chargé de l'exposition, Yasuo Kamon en occurrence, prit la responsabilité de l'aménagement des locaux selon le plan du commissaire ou de la conception de l'accrochage. Il assumait la responsabilité de la sécurité des œuvres aux locaux, donnant son avis au conservateur français sur la hauteur de l'accrochage, proposant un changement du plan d'accrochage pendant la durée de l'exposition. Il donna également des conseils aux quotidiens autant qu'un spécialiste, proposant une liste des œuvres. Au fur et à mesure que le temps passe, le travail de conservateurs au Japon s'éleva. Le nombre de musées, ainsi que le nombre de conservateurs augmentèrent. Grâce à l'accès de plus en plus facile aux fruits de recherches de l'histoire de l'art en Europe et aux États-Unis et l'éventuelle possibilité d'étudier en étranger, le niveau général des études de l'histoire de l'art occidental monta. Les musées et les conservateurs n'ont-ils alors plus besoin de l'aide de quotidiens ? En fait, le budget des musées nationaux ne leur permet pas toujours de monter des expositions temporaires sans leur aide financière. Quant aux quotidiens, ils ne voulaient pas céder leur rôle d'organisateur d'expositions sans contenter de fournir uniquement du budget. Prenons le Musée national de l'art occidental comme exemple. Parmi les cinquante-neuf expositions qu'il accueillit entre 1960 et 1985, trente-quatre furent organisées en collaboration avec les médias (voir la table II). Toutes les trente expositions qui eurent plus de 100 000 visiteurs furent organisées en collaboration avec des médias. Autrement dit, les expositions conçues et organisées sans concours de médias n'ont jamais eu autant de succès. Il est dû à la fois au choix de thèmes et au moyen de communication. Comme nous l'avons étudié, les grands quotidiens ont l'ambition et surtout le budget pour concevoir des projets audacieux qui attirent le grand public le plus nombreux. Sans parler de la présentation de « la Vénus de Milo » en 1964, les premières expositions de Goya en 1971, de Cézanne en 1974, de Fragonard en 1980, d'Ingres en 1981 furent organisées par des médias et remportèrent un grand succès. *Yomiuri* réussit à présenter « L'angélus » de Millet, une peinture si connue. Non seulement qu'ils ont de l'ambition et du budget pour réaliser un thème intéressant, ils ont également un moyen de communication importante. L'exposition Bonnard en 1968, par exemple, eut plus de quatre fois de visiteurs de l'exposition Dufy en 1967. L'exposition pointillisme en 1985 eut plus de trois fois de visiteurs que Maurice Denis en 1981. Bonnard et les pointillistes étaient sans doute plus populaires que Dufy et Denis. Mais l'écart aussi

important doit être provenu de la différence du moyen de communication. Des musées japonais sont ainsi inséparables de médias pour l'organisation des expositions.

Étudions le cas de l'exposition Monet au Musée national d'art occidental à Uéno, Tokyo en 1982 pour voir la position du quotidien et son rapport avec le Musée dans le temps récent. Il faut d'abord souligner le fait que ce ne fut pas les conservateurs du Musée qui avaient conçu le projet d'exposition Monet. Ce ne fut pas eux qui demandèrent à *Yomiuri* ses concours pour financer leur exposition. D'après l'entretien avec Akiya Takahashi, qui était un conservateur du Musée à cette époque¹²⁹, ce fut *Yomiuri* qui proposa ce projet d'exposition au Musée. *Yomiuri* organisa plusieurs expositions au Musée de l'art occidental de Tôkyô : en commençant par Mirò en 1962, Chagall en 1963, et Cézanne en 1974 attirant plus de 500 000 visiteurs, Fragonard en 1980 et Matisse en 1981 (voir la table I et II). Le musée, plus spacieux que les salles d'exposition de grands magasins, lui permet de concevoir des expositions d'une dimension importante. D'autre part, *Yomiuri* avait organisé une série d'expositions de l'art français en collaboration avec François Daulte (1924-1998) : exposition Renoir en 1971, exposition Monet en 1973, le centenaire de l'impressionnisme en 1974, Cézanne en 1974, Degas en 1976, Renoir en 1979. Il a ainsi conçu le projet d'exposition Monet avec les concours de ce spécialiste. Il est vraisemblable que *Yomiuri* consulta Daulte la possibilité de l'exposition et sa collaboration avant de la proposer au Musée. Comme les autres expositions organisées par les grands quotidiens, ce fut *Yomiuri* et *NTV*, une chaîne de télévision du même groupe qui financèrent cent pour cent cette exposition, le salaire des conservateurs et le frais lié à l'utilisation des locaux mis à part.

Des expositions Monet furent déjà réalisées de plusieurs reprises au Japon : en 1970 par *Asahi*, en 1973 par *Yomiuri* et en 1981 par un grand magasin Seibu. Vingt-sept peintures en 1970, soixante-trois en 1973, une dizaine de peintures notamment « Les Nymphéas » en 1981 furent réciproquement présentées. Comme un article publié à l'occasion de l'exposition en 1982 dit, « Jusqu'aujourd'hui, les œuvres de Monet ne furent présentées qu'une seule fois en 1973 au Seibu, Shibuya », les expositions de 1970 et 1981 ne semblent pas susciter tellement d'intérêt¹³⁰. *Yomiuri* et *NTV* voulaient une exposition Monet de grande envergure qui dépasse les projets précédents.

¹²⁹ L'entretien réalisé en août 2005 par l'auteur au Musée national de l'art occidental à Tokyo.

¹³⁰ « Venise et les peupliers : les peintures en série de Monet sont présentées », *Art Graph*, novembre 1982, la coupure conservées dans les Archives du Musée.

Notamment ils prenaient conscience de l'exposition réalisée l'année précédente par Seibu. Dans une note conservée dans les archives du Musée national de l'art occidental¹³¹, il est marqué que « l'exposition au Musée national de l'art occidental et au Musée de l'art moderne de Kyôto doit surpasser celle de Seibu. » L'exposition eut lieu du 9 octobre au 28 novembre 1982 au Musée national de l'art occidental et ensuite du 8 décembre 1982 au 30 janvier 1983 au Musée de l'art moderne de Kyôto. L'exposition présenta enfin soixante-dix peintures.

○ *Les démarches : les rapports entre les conservateurs, le journal, le commissaire de l'exposition*

Les documents conservés dans les archives du Musée démontrent le fait que les conservateurs du Musée discutèrent tous les points avec *Yomiuri* et *NTV*. Le dossier préparé pour la réunion du 9 juin à quatorze heures au Musée relève les sujets à confirmer ou à discuter entre le Musée et *Yomiuri-NTV* pendant cette réunion¹³². : 1. la période et la durée de l'exposition à confirmer ; 2. le nom des organisateurs et son ordre à paraître dans les dossiers officiels ; 3. le patronage ; 4. le sous-titre de l'exposition ; 5. le tarif d'entrée ; 6. la publicité ; 7. la liste des œuvres et le catalogue d'exposition. Ce document, écrit à la main sur un papier à en-tête de *Yomiuri Shimbunsha*, nous montre que ce fut *Yomiuri* qui prenait l'initiative de l'organisation, et il demandait l'accord du Musée à chaque étape d'organisation. D'après le même document, *Yomiuri* et *NTV* demandèrent d'ouvrir le Musée le jour férié du lundi 11 octobre, alors que le Musée est fermé les lundis. Ils proposèrent également d'augmenter cinquante yens le tarif réduit pour les étudiants par rapport au tarif de l'exposition de « L'angélus de Millet » organisée par *Yomiuri* et qui était en cours à ce moment-là. Cette proposition n'a pas été acceptée par le Musée. *Yomiuri* et *NTV* sont intervenus également à l'élaboration de la liste des œuvres avec le Musée. Le Musée a d'abord établi une liste au 9 février 1981 et ensuite *NTV* et *Yomiuri* l'ont étudié et donné l'accord le 29 mars.

Dans une note de Hideo Toyama, conservateur en chef du Musée, datée du 17

¹³¹ La note prise par Hideo Toyama, conservateur en chef, sans doute pendant une conversation téléphonique avec *Yomiuri* ou *NTV* qui lui communiqua l'intention de Daulte, datée du 17 avril 1981.

¹³² Dossier relatif à « La réunion pour l'exposition Monet, le 9 juin 1982 à quatorze heures au Musée national de l'art occidental » conservé dans les Archives du Musée national d'art occidental (sans cote).

avril¹³³, il a marqué l'avis de François Daulte sur la liste établie par le Musée : « Elle est bien, mais certaines œuvres ne pourraient pas être emprunté, par exemple, *Les femmes dans un jardin* » et « D fera des efforts pour satisfaire la demande du Musée. » Le commissaire de l'exposition, François Daulte s'occupa des prêts auprès des Musées et des collectionneurs. Selon la note de Toyama, Daulte communiqua à *Yomiuri* l'accord de la part de l'Académie des Beaux-Arts, l'Institut des Beaux-Arts de Chicago et Durand-Ruel de prêter leur collection sans exception. Membre de l'Institut de France, il avait la facilité de négocier le prêt de la collection du Musée Marmottan, géré par l'Académie des Beaux-Arts. Daulte lui apprit en même temps la tendance récente des expositions Monet, choisir quelques thèmes et focaliser sur eux, « les Nymphéas », « les Meules », « les Cathédrales de Rouen », « Londres », « Venise » et lui conseilla de focaliser sur les œuvres en série.

En ce qui concerne les œuvres sur le prêt desquelles Daulte ne pouvait pas exercer l'influence, « Le Déjeuner sur l'herbe » du Musée des Beaux-Arts Pouchkine à Moscou, et « Madame Monet (=La Japonaise) » du Musée des Beaux-Arts de Boston, *Yomiuri* et *NTV* entamèrent directement la négociation auprès des Musées. D'après une note datée du 24 juin 1981, pour demander l'autorisation de prêt du « Déjeuner sur l'herbe », ce fut *Yomiuri* qui traduit et expédia une lettre destinée au ministre de Culture russe écrit par un conservateur du Musée. La lettre a été signée par Nagata Hiroto, chef de section mécénat de *Yomiuri*, et Tomiyama, conservateur en chef du Musée. Une note datée du 20 août montre que la négociation avançait sans problème et que *Yomiuri* et *NTV* eurent l'accord du Musée Boston et entama des négociations auprès du ministre de l'U.S.S.R. *Yomiuri* et *NTV* avaient plus d'expérience de ce genre de négociation. Dans un article publié dans le quotidien *Asahi*¹³⁴, Kôji Yukiya, conservateur du Musée national de l'art occidental, parle en 1992 de la technique de négociation pour des prêts des œuvres. Il dit que les personnes chargées des expositions des quotidiens

¹³³ La note prise par Hideo Toyama sans doute pendant une conversation téléphonique avec *Yomiuri* ou *NTV* qui lui communiqua l'intention de Daulte conservée dans les Archives du Musée national d'art occidental (sans cote).

¹³⁴ *Asahi* publia une série d'articles intitulés « Les coulisses de la beauté : des messages de conservateurs », écrit par des conservateurs du musée. Les articles furent parus une fois par semaine dans le quotidien du soir entre le 2 août 1990 au 31 mars 1994. Les articles furent réédités sous le format d'un livre et publiés en 1993 : 朝日新聞マリオン編集部『美の裏方：学芸員からのメッセージ』ペリカン社 (Asahi Shimbun, la rédaction Marion (dir.), *Les coulisses de la beauté : des messages de la part des conservateurs*, édition Pélican, 1994.

sont souvent plus malignes que les conservateurs pour la négociation avec les musées étrangers, car les conservateurs ont tendance de faire une demande raisonnable sans oser demander les œuvres les plus importantes, alors que les personnes chargées des expositions des quotidiens n'hésitent pas solliciter ce qu'ils veulent. Un d'entre eux lui raconta un jour :

Nous ne négocions pas un prêt des œuvres d'une manière délicate comme vous le faites. Même si l'interlocuteur nous prend comme fou, on choisit les meilleures œuvres de la collection. Ensuite, en faisant semblant de nous repentir de notre première demande, nous sollicitons les œuvres qui les suivent.

Depuis la fin de guerre, les quotidiens ont réalisé des projets les plus audacieux qui semblaient impossibles aux yeux de spécialistes. Les quotidiens ont donc leur fondement pour adresser une demande osée à des musées étrangers. Interlocuteurs de la négociation avec des musées étrangers depuis les années 1950, ils sont largement plus habitués à la négociation que les conservateurs japonais.

Pour l'exposition Monet, ils n'ont pas pu enfin emprunter « Le Déjeuner sur l'herbe » du Musée des Beaux-Arts Pouchkine. Ils ont eu en revanche « Jeanne-Marguerite Lecadre au jardin » peint en 1866, conservé au Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. Les peintures présentées furent composées notamment de la collection du Musée Marmottan, et de la collection particulière de Paris, Genève, Lausanne, Londres, New York et du Japon. De la collection du Musée Marmottan, plusieurs œuvres importantes comme « Sur la plage à Trouville » (1870), « Impression, soleil levant » (1873), « Le Pont de l'Europe, gare Saint-Lazare » (1877), « Le Parlement à Londres » (1905), de nombreux « Nymphéas » et aussi le portrait de Monet et Madame Monet peints par Renoir en 1872 furent présentés. Le Musée d'Orsay emprunta « Les Dindons » (1876).

○ ***La publicité : point fort du journal, coorganisateur***

La publicité est un domaine pour lequel les quotidiens jouent un rôle le plus important. Ils ont le moyen et l'expérience. Ils peuvent annoncer l'exposition sur leur page, distribuer le prospectus par leurs réseaux des agences. *Yomiuri* annonce dès la fin

août l'organisation de l'exposition Monet, présentant la reproduction de « La Japonaise »¹³⁵ : « *Yomiuri Shimbunsha* organise une rétrospective d'une grande envergure de Claude Monet (1840-1926), le plus grand maître de l'impressionnisme ». La veille du vernissage, *Yomiuri* l'annonce de nouveau, en informant en même temps la conférence donnée par Germain Bazin le 9 octobre à quatorze heures à l'auditorium du Musée. Le jour de la grande ouverture, il communique le vernissage de la veille en présence de 150 personnes, l'Ambassadeur de France, les PDG de *Yomiuri* et *NTV*, Germain Bazin, représentant du Musée Marmottan entre autres. À partir du 12 octobre, Nobuyoshi Akutagawa, journaliste de *Yomiuri*, présente une série de cinq articles, présentant chaque fois une reproduction¹³⁶.

D'autres quotidiens parlent également de l'exposition sans mentionner le nom de l'organisateur. Par exemple, *Nikkei* communique ainsi l'ouverture de l'exposition¹³⁷ : « l'exposition Monet a lieu au Musée national de l'art occidental à Ueno, Tôkyô jusqu'au 28 novembre. [...] Claude Monet est un peintre représentatif de l'impressionnisme français. » Écrit par un rédacteur en chef du quotidien, l'article frappe juste l'intention de l'exposition, focalisant sur la collection des œuvres de Monet au Japon, sur l'évolution de travail de Monet. Il choisit le terme « un peintre représentatif de l'impressionnisme » à la place de l'appellation publicitaire du « plus grand maître de l'impressionnisme ». D'autres quotidiens admirent les œuvres de Monet sans prononcer le nom de *Yomiuri*¹³⁸. Ces articles furent publiés tardivement, un mois après l'ouverture de l'exposition, après avoir constaté l'impact de l'exposition dans la société.

○ *Autres moyens de communication populaire : prospectus, calendriers, etc.*

¹³⁵ 「印象派の巨匠モネ展：10月9日から国立西洋美術館で」『読売新聞』（« Exposition Monet, maître de l'impressionnisme. À partir du 9 octobre au Musée national de l'art occidental », *Yomiuri*), le 29 août 1982, p. 14.

¹³⁶ *Yomiuri*, éditions du soir, les 12, 13, 14, 15, 18 octobre 1982.

¹³⁷ 滝梯三「色調の変遷に深い感慨：モネ展」『日経新聞』（Teizô Taki, rédacteur en chef de *Nikkei*, « Exposition Monet : ému par l'évolution de couleurs », *Nikkei*), le 20 octobre 1982. Coupure de presse des Archives du Musée national d'art occidental (sans cote).

¹³⁸ 田中幸人「オランダ印象主義：ヨンキント展。躍動的自然観もつ：モネ展」『毎日新聞』（Yukihito Tanaka, « Exposition Jongkind, impressionniste hollandais. Exposition Monet, vision vitale sur la nature », *Mainichi*), le 5 novembre 1982; 秀村英史「印象派再考：モネ展を見る」『赤旗』（Eiji Hidemura, critique d'art « Réflexion sur l'impressionnisme : une visite à l'exposition Monet », *Akahata*), le 3 novembre 1982. Coupure de presse des Archives du Musée national d'art occidental (sans cote).

Plusieurs articles de souvenir furent créés spécialement à l'occasion. Une collection de vingt-quatre cartes postales, trois collections différentes de quatre signets et un calendrier de douze pages avec douze reproductions de peintures, par exemple « Impression, soleil levant » pour le mois de janvier, « la Japonaise » pour le mois de décembre. Deux sortes de prospectus furent conçus. L'un de la taille B5 avec l'image de « L'impression : Soleil levant » et « La Japonaise », l'autre de la taille A4 sur laquelle « La Japonaise » fut entièrement imprimée. Les prospectus furent créés préalablement pour annoncer l'exposition Monet qui « aura lieu cet automne ». Sur le petit prospectus, il est marqué que « nous allons présenter une centaine de chefs-d'œuvre »¹³⁹. Ce chiffre dépasse largement le nombre des œuvres réellement présentées. Ils n'ont pas réussi sans doute à emprunter certaines des œuvres qu'ils avaient voulu présenter¹⁴⁰. Mais vu l'écart de deux chiffres, il est probable qu'ils ont marqué le chiffre de l'espérance la plus optimiste. Cette tactique vient sans doute du côté de quotidien.

Le choix de « La Japonaise » pour le prospectus est aussi intéressant. Akiya Takahashi explique ainsi cette peinture :

Cette peinture démontre le goût japonisme de Monet d'une manière la plus directe. Il semble que Monet lui-même n'appréciait pas tellement cette œuvre. Il est vrai qu'elle présente le maniérisme qui est différent de l'intérêt principal de Monet. Lorsque cette œuvre fut présentée à la deuxième exposition impressionniste en 1876, elle attira une attention considérable et fut vendue à prix élevé, ce qui était exceptionnel pour les peintures impressionnistes à l'époque. Le contraste net de la couleur blonde des cheveux de Camille, femme de Monet, et le Kimono rouge, le corps de Camille courbé en S, les éventails accrochés sur le mur derrière..., cette composition extravagante a pu d'autant plus éveiller l'intérêt populaire¹⁴¹.

Ce fut une exposition rétrospective couvrant des périodes différentes de sa création. Ses créations des années 1960 avant qu'il soit nommé impressionniste, jusqu'aux « Nymphéas » qu'il peint à Giverny à la fin de sa vie. L'exposition de la dimension la

¹³⁹ Le prospectus « A », conservé dans les Archives du Musée national d'art occidental (sans cote).

¹⁴⁰ L'article de *Yomiuri* du 29 août et l'article présentant l'exposition écrit par Akiya Takahashi, conservateur du Musée, disent que le nombre des œuvres exposées sera environ quatre-vingts. 高橋明也「印象派の巨匠（モネ展から）」『アトリエ』（Akiya Takahashi « Exposition Monet, maître de l'impressionnisme » *Atelier*), no,668, oct.1982, pp. 49-56.

¹⁴¹ Akiya Takahashi, *op.cit.*

plus importante organisée sur Monet au Japon, elle voulait présenter l'ensemble de l'art de Monet, en soulignant notamment les œuvres de la fin de sa vie, conservées au Musée Marmottan, qui s'approche de l'art abstrait¹⁴². Le choix de « La Japonaise », qui présente des caractéristiques « différentes de l'intérêt principal de Monet », n'est pas convenable pour présenter cette exposition qui a pour but de présenter l'ensemble de l'art de Monet. Le choix de « La Japonaise » a été fait en dehors du souci académique ou pédagogique pour « éveiller l'intérêt populaire » comme ce fut le cas à l'époque de Monet.

Le prospectus et le ticket pour la réduction du tarif d'entrée furent envoyés aux personnes concernées avant les vacances d'été. L'affiche fut posée depuis le 1^{er} septembre dans les stations du métro et aux gares, ainsi que dans les métros et les bus. La publicité fut passée à la télévision et à la radio, comme *NTV* participa à l'organisation¹⁴³.

4. Les critiques vis-à-vis de l'implication des quotidiens dans les expositions artistiques

Le fait que les quotidiens étaient organisateurs des expositions exerça une influence sur le choix de thèmes et sur la caractéristique des expositions. Cela n'a pas posé tellement de problème depuis la fin de la guerre jusqu'au milieu des années 1980, car, quoi que ce soit le thème d'exposition, il était essentiel de montrer au public l'original des œuvres d'art occidental qu'il n'a jamais eu l'occasion de voir avant la guerre. C'est à partir des années 1990, la période qui dépasse notre cadre d'études, que nous rencontrons des critiques sur la facilité du choix de thèmes, notamment la répétition des expositions impressionnistes.

Des expositions de peintures impressionnistes défilent. Elles sont tellement populaires et tellement rémunératrices qu'elles sont répétées si souvent. C'est un schéma très facile à

¹⁴² Akiya Takahashi, *op.cit.*

¹⁴³ Dossier relatif à « La réunion pour l'exposition Monet, le 9 juin 1982 à quatorze heures au Musée national de l'art occidental » conservé dans les Archives du Musée (sans cote).

comprendre¹⁴⁴.

Pendant cinq ans entre 1990 et 1994, nous pouvons constater une vingtaine d'expositions focalisant sur la peinture impressionniste. Citons les plus importantes : en 1990, « les impressionnistes et les post-impressionnistes de la collection Wertheim du Musée Fogg »; en 1992, deux expositions « Monet et les impressionnistes » organisées, l'une présentant la collection du Musée Marmottan, l'autre présentant la collection du Musée Boston ; En 1993, « La peinture impressionniste et la peinture moderne européenne de la collection du Musée Columbus », « Les paysages des impressionnistes français », « Les impressionnistes scandinaves » ; en 1994, « L'impressionnisme français et son courant de la collection du Musée Glasgow ». Les quotidiens n'étaient pas les seuls responsables de la répétition du même thème, comme ils n'intervenaient pas à l'organisation de toutes les expositions. Vu que des expositions de peintures impressionnistes sont « rémunératrices », les grands magasins organisèrent eux-mêmes les expositions impressionnistes à l'aide de sociétés de concepteurs. Les grandes expositions organisées par les grands quotidiens ne sont rarement « rémunératrices » du sens exact du terme. Le tarif d'entrée couvre rarement le coût de l'organisation. Cependant, les quotidiens restaient tout de même de principaux acteurs qui avaient diffusé l'image de peintures impressionnistes et qu'ils les avaient rendues aussi populaires. Les grands quotidiens accélérèrent la tendance du défilé des expositions impressionnistes organisant les expositions de grande envergure.

Nous voudrions prêter attention à un autre critique de la part d'un historien de l'art.

Je ne peux pas m'empêcher d'avoir des préventions contre les expositions impressionnistes dans de grands magasins. Soit elle présente tout bêtement une collection d'un musée étranger, soit elle présente quelques œuvres de la qualité moyenne de « maîtres »¹⁴⁵.

Il relève deux problèmes d'expositions impressionnistes, la qualité des œuvres et

¹⁴⁴末永 照和「1874年：パリ(第1回印象派展)とその時代展：ターミノロジーと受容」『美術手帖』(Terukazu Suenaga, « La terminologie et la réception » *Bijutsu Techô*), no. 697, novembre 1994.

¹⁴⁵ 山下裕二「伊勢丹美術館 ピサロ展・印象派の巨匠とピサロ家の画家たち」『日経アート』(Yûji Yamashita, « L'exposition Pissarro au Musée Isetan », *Nikkei Art*), juin 1998, p. 68.

l'absence de thème. Grâce à leur budget, les expositions organisées par les quotidiens prennent en général une dimension importante, à la fois du point de vue de la qualité des œuvres et du nombre des œuvres exposées. La critique sur la qualité ne peut pas être appliquée à des expositions organisées par les quotidiens, notamment celles qui avaient lieu dans les musées, et non pas dans les grands magasins. En revanche, quant à la critique sur le thème, il est vrai qu'à partir des années 1980, des quotidiens organisèrent souvent des expositions d'une telle collection d'un tel musée : « La peinture impressionniste de la Collection Philips » en 1983 (*Yomiuri*), « La peinture impressionniste et post-impressionniste de la Collection Coutault » en 1984 (*Nikkei*), « L'exposition impressionniste de la collection du Musée Chicago » en 1985 (*Yomiuri*), « L'impressionnisme français du XIX^e siècle de la collection du Musée national de Danemark, Ordrupgaard » en 1989 (*Nikkei* et *Tôkyô Shimbun*), « La peinture impressionniste et post-impressionniste de la collection Wertheim » en 1990 (*Tôkyô Shimbun*), « La présentation spéciale de la collection Bührle » (*Yomiuri*) en 1990, et deux expositions Monet et les impressionnistes en 1992 de « la collection du Musée Marmottan » (*NTV*) et de « la collection du Musée Boston » (*Asahi*). Un seul interlocuteur, la présentation d'une collection facilite le travail de l'organisateur. Les quotidiens trouvaient sans cesse de nouvelles collections de peintures impressionnistes pour montrer les peintures impressionnistes jamais présentées au Japon.

Cette attitude de grands quotidiens n'était pas toujours conciliable avec des musées. Citons comme exemple l'exposition impressionniste et de la collection du Musée d'Orsay en 1994 et en 1996 au Musée national d'art occidental, en collaboration respectivement avec *Yomiuri* et *Nikkei*. *Yomiuri* et *Nikkei* l'un ou l'autre, souhaitaient donner un titre « l'exposition impressionniste » ou un sous-titre, « le temple de peinture impressionniste » pour profiter pleinement de la popularité de la peinture impressionniste. Le Musée, au contraire, avait l'intention de présenter l'ensemble de son époque sans souligner le mouvement l'impressionnisme. Dans les deux cas, les quotidiens acceptèrent le point de vue du Musée. Avec l'exposition impressionniste en 1994, intitulée enfin, « L'année 1874 : la première exposition impressionniste et son époque », nous constatons un germe de présentation de peintures impressionnistes dans le cadre plus académique

5. Conclusion : les grands quotidiens, organisateurs d'expositions artistiques

Les quotidiens jouaient un rôle primordial pour les projets artistiques au Japon après la guerre. Ils étaient des organisateurs importants d'expositions artistiques. Comblaient le manque budgétaire de musées et le manque d'initiative du gouvernement, ils proposaient au public des occasions précieuses de rencontrer l'art occidental et de se familiariser avec lui. De plus, les caractéristiques des grands quotidiens japonais exercèrent une grande influence sur la formation du nouveau public, visiteurs des expositions de l'art occidental. Grâce à leur contenu varié et au système d'abonnement développé, les grands quotidiens réussirent à attirer le public très nombreux de classes sociales diversifiées. Par son moyen de communication, les grands quotidiens réussirent à communiquer leurs manifestations artistiques au nombre important du public et à éveiller leur curiosité sur elles. Les articles des quotidiens suscitaient un intérêt dans le public, d'autant plus qu'ils ont pour but publicitaire de faire venir le public le plus nombreux possible à la manifestation qu'ils ont organisée.

En même temps, les quotidiens n'ont pas exactement le même souci que les musées. Ils ont tendance à présenter des œuvres qui plaisent au public, de collections qui n'étaient pas encore montrées au Japon. D'où la répétition sans modération des expositions de peintures impressionnistes. L'image de peintures impressionnistes fut ainsi largement diffusée parmi le grand public au Japon après la guerre.

Chapitre 2 : Les grands magasins

Pierre Bourdieu et Alain Darbel ont démontré dans leurs études sur les musées et leur public le fait qu'il y a un rapport entre la fréquentation des musées et la classe sociale¹⁴⁶. En Europe, la fréquentation des musées est presque exclusivement le fait des classes cultivées, et concerne des personnes qui ont des diplômes, comme le bac, une licence et d'autres diplômes d'études supérieures. D'après Bourdieu et Darbel, ce sont les impératifs culturels qui conduisent ce public au musée. Les classes cultivées entendent « manifester leur appartenance au monde cultivé en obéissant aux règles qui définissent cette appartenance¹⁴⁷. »

Pouvons-nous appliquer cette théorie au cas du Japon ? Malheureusement, nous ne disposons pas des matériaux nécessaires pour analyser le rapport entre la fréquentation des musées et la classe sociale. Nous ne pouvons pas non plus appliquer simplement la notion de « classe sociale » européenne à la société japonaise. Il est vraisemblable qu'il existe au Japon comme en Europe un certain rapport entre la fréquentation des musées et le niveau culturel. Mais, nous voudrions ici poser la problématique de façon différente, en nous focalisant moins sur le public, mais plutôt sur les musées eux-mêmes. Les *Bijutsu-kans*, musées des beaux-arts en japonais, ont-ils la même fonction dans la société qu'en Europe ? Et quelle est la genèse de cette fonction ?

Le musée est une notion introduite à partir de l'Europe à l'ère de Meiji, période de la modernisation du Japon, au même moment que la notion de *Bijutsu*, beaux-arts. Dans ce sens, le *Bijutsu-kan* était issu d'une conception tout à fait européenne. Cependant, il a connu un développement spécifique au Japon, notamment dans l'enceinte des grands magasins. Dans son livre intitulé, *La naissance du musée*, l'auteur décrit la particularité des musées japonais par rapport aux musées européens :

Les musées européens, après avoir libéré de la possession des rois et des aristocrates, ont pendant longtemps servi les élites, alors que les musées au Japon se sont développés au sein

¹⁴⁶ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris : Éditions de Minuit, 1969.

¹⁴⁷ *ibid.*, p. 50.

des grands magasins, lieux consacrés au grand public¹⁴⁸.

Ce qu'elle appelle les « musées au Japon » ne renvoie pas forcément à la même institution que les « musées européens ». Il s'agit de *Bijutsu-kan*, qui peut être un lieu de présentation artistique. À partir des années 1970, plusieurs *Bijutsu-kan* sont nés dans des grands magasins.

Ce fait a été déterminant pour son rapport avec le public. Les *Bijutsu-kan* des grands magasins ont joué un rôle primordial pour la diffusion des peintures impressionnistes au Japon. Les expositions de peintures impressionnistes ont plus souvent eu lieu dans les grands magasins que dans les musées indépendants, publics ou privés [voir table 4 et annexe 1].

Table 4 : Expositions dans lesquelles ont été montrées des peintures impressionnistes¹⁴⁹

| | 1950-54 | 55-59 | 60-64 | 65-69 | 70-74 | 75-79 | 80-84 | 85-89 | total |
|--------------------------------------|---------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Grands magasins | 0 | 0 | 1 | 3 | 5 | 9 | 15 | 9 | 42 |
| Musées | 2 | 1 | 1 | 0 | 1 | 3 | 7 | 11 | 26 |
| Expositions chez des marchands d'art | 2 | 1 | 0 | 3 | 2 | 1 | 4 | 5 | 18 |
| Salles d'exposition publiques, etc. | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 | 3 |
| Total | 5 | 2 | 2 | 6 | 8 | 14 | 26 | 26 | 89 |

¹⁴⁸ 岩渕潤子『美術館の誕生：美は誰のものか』中公新書 (Jyunko Iwabuchi, *La naissance du musée*, Chûkô-shinsho), 1995, p. 209.

¹⁴⁹ À partir d'une base de données des expositions artistiques, établie par Tôkyô Bunkazai Kenkyûjyo (l'Institut du patrimoine culturel de Tôkyô), nous avons sélectionné des expositions dont le titre comprend le terme « impressionniste » ou le nom d'un peintre considéré comme impressionniste. Nous avons tenu compte d'expositions comme « Trois peintres : Cézanne, Renoir, Rouault » ou « De Cézanne à Picasso », qui ne se concentrent pas tout à fait sur les impressionnistes.

1. Historique

1-1. L'introduction de la notion de musée au Japon

Il existe en japonais deux termes signifiant musée, *Hakubutsu-kan*, « pavillon d'histoire naturelle », et *Bijutsu-kan*, « pavillon des beaux-arts ». Du point de vue de la loi concernant les musées, *Hakubutsu-kan hô*, promulguée en 1951, *Bijutsu-kan* fait partie de *Hakubutsu-kan* et ce n'est que par habitude que nous appelons *Bijutsu-kan* les musées conservant les œuvres d'art¹⁵⁰. L'apparition du terme *Hakubutsu-kan* précède celle de *Bijutsu-kan*. L'introduction de la notion de musée et sa traduction en japonais, *Hakubutsu-kan* est strictement lié à l'Exposition Universelle, exactement comme celles de l'art.

Le premier *Hakubutsu-kan* est le résultat de la participation du Japon à l'Exposition à Vienne en 1873. La section Hakubutsu du ministère de l'Éducation nationale organisa en mars 1872 la première présentation de dimension nationale en vue de la participation à l'Exposition universelle de Vienne, en réunissant environ six cents articles : des peintures, des calligraphies, des objets d'art divers, de la faïence, des articles teints, des laques, des outils anciens, des objets archéologiques et des échantillons de plantes et d'animaux. La présentation fut ouverte au public dans Yushima Seidô, un temple à Tôkyô, consacré non pas à bouddha mais à Confucius, penseur chinois. Un objet en particulier a retenu la faveur du public : le *Kinshatchi*, un objet décoratif en or en forme d'animal imaginaire ressemblant à un poisson, qui est traditionnellement posé sur le toit de temples ou de châteaux. Ce fut la première fois que des objets d'origine aussi diverse étaient présentés de façon ordonnée dans des vitrines. Les visiteurs affluaient en si grand nombre au temple que l'administration a dû contrôler l'accès des visiteurs à l'exposition. La durée de l'exposition, initialement

¹⁵⁰ La loi relative au musée, *Hakubutsu-kan hô*, promulguée en 1951, stipule la nature du musée : « Ce que l'on appelle « le musée » dans cette loi est un établissement qui a pour but de collectionner des documents concernant l'histoire, l'art, le folklore, l'industrie et les sciences naturelles, entre autres, de les conserver (ou les cultiver, ou élever), de les mettre à la disposition du public en les exposant de la façon instructive, de mener des activités favorables à la culture, à la recherche et au divertissement du public, et de mener à bien des recherches sur ces documents. » (La loi relative au musée, *Hakubutsu-kan hô*, chapitre 1, article 2, transcrit dans : 井出洋一郎『美術館学入門』明星大学出版部 (Yôichirô Ide, *L'initiation au muséologie*, Éditions de l'Université Myôjyô), 2004, documents, p. 276. Les parcs zoologiques ou botaniques, ou les musées des beaux-arts, font partie des *Hakubutsu-kan*. Bien entendu, ils est parfois arbitraire de décider si la collection est formée d'objets d'art ou pas. Par exemple, le Musée du quai Branly est appelé « Bijutsu-kan », alors que le Musée de l'Homme est répond au terme de « Hakubutsu-kan ».

prévue pour vingt jours, fut prolongée jusqu'à la fin du mois d'avril pour répondre à la demande pressante du public. 1,5 million de visiteurs l'ont finalement visitée, soit 3000 visiteurs par jour en moyenne¹⁵¹. Cette présentation est ainsi à l'origine de l'actuel Musée national de Tôkyô, « Tôkyô Kokuritsu (=national) Hakubutsu-kan », qui abrite aujourd'hui les objets archéologiques, les arts bouddhiques, les peintures et les objets d'art japonais jusqu'à la période Edo (1602-1867) et aussi les objets d'art venus d'autres pays asiatiques¹⁵². L'ensemble des objets présentés au temple a ensuite été transféré à un autre endroit en 1873, et ouvert au public six fois par mois.

Quant à *Bijutsu-kan*, nous pouvons constater l'utilisation de ce terme dès 1877 à l'occasion de l'exposition nationale *Naikoku Kangyô Hakurankai*, organisée par le gouvernement dans le but de promouvoir des industries¹⁵³. Un immeuble en brique de style occidental de 260m² construit à cette occasion, occupant le centre de l'exposition, fut appelé *Bijutsu-kan*. Le terme *Bijutsu-kan* désignait à la fois l'immeuble temporaire et la présentation des objets d'art. Le premier *Bijutsu-kan* était ainsi un lieu de présentation et non pas de conservation. Alors que le *Hakubutsu-kan* consolidait sa position avec ses collections diverses depuis sa première apparition, la fondation d'un *Bijutsu-kan* en tant qu'établissement permanent est plus tardive, datant des années 1920 et 1930. C'est sur la demande des artistes que des *Bijutsu-kans* furent créés. Le milieu artistique japonais ressentait de plus en plus le besoin de disposer d'un établissement consacré à la création moderne et contemporaine. Suite à la demande de plus en plus intense des artistes d'avoir leur *Bijutsu-kan*, pour présenter leurs œuvres, le Musée du département de Tôkyô fut fondé en 1926 à Ueno. Ce premier *Bijutsu-kan* eut pour rôle d'accueillir le Salon officiel, des salons de sociétés d'artistes ainsi que des expositions artistiques diverses, et il n'avait pas de collection¹⁵⁴. Alors que *Hakubutsu-kan* abritait

¹⁵¹ Site internet du Musée national de Tôkyô, consulté le 31 janvier 2011 : <http://www.tnm.go.jp/jp/history/01.html>.

¹⁵² Deux autres *Hakubutsu-kan* impériaux furent fondés pendant l'époque de Meiji (1868-1912). Le Musée impérial de Nara en 1895, et de Kyôto en 1897, actuel Musée national de Nara et de Kyôto. Le quatrième *Hakubutsu-kan* national a été fondé tout récemment, en 2005. Ces quatre établissements sont actuellement les seuls *Hakubutsu-kan* nationaux au Japon.

¹⁵³ Le gouvernement Meiji organisa une série d'expositions nationales, la première en 1877, la deuxième en 1881, la troisième en 1890. La quatrième et la cinquième eurent lieu à Kyôto et à Ôsaka, respectivement.

¹⁵⁴ Pendant longtemps, le Musée de la préfecture de Tôkyô n'a pas été l'objet de recherches puisqu'il était considéré comme une simple série de salles d'exposition. Récemment, dans sa thèse consacrée à l'histoire de ce musée, Yasuyoshi Saitô a relevé que le musée possède une collection bien qu'elle soit petite : 齊藤泰嘉『東京府美術館史の研究』博士論文 (Yasuyoshi Saitô, *L'histoire du Musée départemental de Tôkyô*, thèse de doctorat, Université Tsukuba, 2003. Ce musée existe encore

des objets d'art anciens, *Bijutsu-kan* était lié, à l'origine, à la création contemporaine. C'est donc *Bijutsu-kan* qui concerne les peintres *yōga*, peintures à l'huile de style occidental. Le *Bijutsu-kan* est ainsi né, non pas pour ouvrir une collection au public, mais plutôt pour offrir aux artistes contemporains un lieu de présentation¹⁵⁵. Dès l'apparition du terme *Bijutsu-kan*, on accordait donc de l'importance à la présentation des objets. Cette interprétation de la notion de musée, accordant plus d'importance à la présentation des objets qu'à la collection, a eu un impact sur l'état des *Bijutsu-kan* au Japon¹⁵⁶. Cette notion japonaise du "musée" a permis aux grands magasins d'appeler leurs espaces d'exposition *Bijutsu-kan*. Pour le public, aller au musée signifiait ainsi passer au dernier étage des grands magasins pour y voir une exposition temporaire.

1-2. Les grands magasins, lieu de divertissement

Les grands magasins, qui organisaient régulièrement des expositions artistiques dès 1908, ont largement devancé les musées. Ils prenaient la place des musées et des marchands d'art dans le domaine de l'art contemporain, y compris pour le *yōga*, peinture de style occidental. Dès son apparition, le grand magasin a accordé de l'importance à l'organisation de manifestations culturelles, pour ne pas se cantonner à la fonction de lieu d'achat et de lieu de divertissement.

Le premier grand magasin est né au début du XX^e siècle au Japon avec la déclaration de Mitsukoshi, une vieille maison de *kimono* fondée en 1673. Elle publia le 2 janvier 1905 dans les grands quotidiens une déclaration annonçant son intention de

aujourd'hui, sous le nom de Musée municipal de Tôkyô.

¹⁵⁵ Notons qu'à la même époque, plusieurs *Bijutsu-kan* privés furent fondés, notamment le Musée Ôhara, abritant une collection importante de peintures occidentales, de Greco à Monet. Ces *Bijutsu-kan* privés n'ont pas la même genèse que les *Bijutsu-kan* publics. Contrairement au Musée du département de Tôkyô, le Musée Ôhara et d'autres *Bijutsu-kan* privés furent fondés pour ouvrir leurs collections au public. Le plus ancien créé en 1917 n'avait pas encore le nom de *Bijutsu-kan* et fut nommé Shûko-kan, « pavillon rassemblant les objets anciens ». Le premier *Bijutsu-kan* privé est le Musée Ôhara ouvert en 1930 ; vint ensuite le Musée Hakutsuru (la grue blanche), le Musée Tokugawa et le Musée Nêzu, fondés respectivement en 1934, en 1935 et en 1940. Nous étudierons ces collections privées dans le chapitre suivant.

¹⁵⁶ Par exemple, le nouveau *Bijutsu-kan* national, ouvert en 2007, n'a pas de collection, et est seulement destiné à accueillir des expositions temporaires, à la fois celles de sociétés d'artistes et des collections étrangères organisées en collaboration avec de grands quotidiens. Ce *Kokuritsu*(=*national*) *Shin*(=*nouveau*) *Bijutsu-kan* a un nom officiel en anglais, The National Art Center, Tôkyô, ce qui démontre le décalage de l'utilisation du terme entre le musée et *Bijutsu-kan* : On se permet d'utiliser le terme *Bijutsu-kan* en japonais, mais pas *Museum* en anglais.

devenir un *Department Store*, en introduisant le système de vente en vitrine et en élargissant l'éventail de sa marchandise. Mitsukoshi avait été juridiquement instituée en société l'année précédente. Les responsables de Mitsukoshi avaient préalablement étudié le modèle des grands magasins aux États-Unis comme Bloomingdale's et Macy's. Les maisons de *kimono*, comme Matsuzakaya, Shirakiya, Daïmaru, Sogô, Takashimaya, Matsuya et Isetan suivirent l'exemple de Mitsukoshi pour devenir les grands magasins.

En même temps que l'élargissement des marchandises, les maisons de *kimono* ayant choisi de se transformer en grand magasin reconstruisirent leurs immeubles en style européen¹⁵⁷. Takashimaya construisit à Osaka à partir de 1905 un immeuble en bois qui était une sorte de maison européenne à deux étages. Mitsukoshi construisit également un immeuble de deux étages de style européen. Après le grand séisme dans la région de Tôkyô¹⁵⁸, l'immeuble des grands magasins fut recréé sur le modèle européen, avec plusieurs étages. Les maisons de *kimono* se sont donc non seulement inspirées du système des grands magasins européens, qui vendent une large gamme de produit en les présentant en vitrine, mais aussi de leur style.

Dès le début, les grands magasins ne voulaient pas se cantonner au rôle de lieu d'achat, mais être aussi des lieux de divertissement. En 1907, deux ans après la déclaration l'instituant en « Département Store », Mitsukoshi créa un restaurant dans son immeuble et ouvrit aussi au public un espace sur le toit, nommé « jardin aérien ». Orné de plantes et même d'une fontaine, le jardin aérien faisait environ 180 m² de surface. Il était équipé de télescopes et on pouvait y observer le panorama, ce qui était populaire au XIX^e siècle en Europe. L'immeuble de Mitsukoshi était de style occidental, rare à cette époque. Bien qu'il n'ait que deux étages, comme il n'y avait pas d'autres bâtiments aussi hauts, le jardin aérien offrait au public une vue sur Tôkyô encore inédite. Les télescopes ont d'ailleurs été vite cassés, les visiteurs se battant pour les prendre¹⁵⁹.

¹⁵⁷ 橋爪紳也「建築としての百貨店」山本武利・西沢保（編）『百貨店の文化史—日本の消費革命』世界思想社(Shinya Hashizume, « Les Grands Magasins comme types d'immeubles : la culture de consommation et le paysage des villes », Taketoshi Yamamoto et Tamotsu Nishizawa (dir.), *L'histoire culturelle des grands magasins, Sekai Shisô-sha*), 1999, pp. 273-288. Ils ont en général adopté un style renaissance ou néo-classique.

¹⁵⁸ Séisme de magnitude 7.9. En total dans la région, 440 000 maisons et immeubles furent détruits ; on décompta 99 000 morts, plus de 100 000 blessés, 43 000 disparus. Le trafic et la radiocommunication furent interrompus.

¹⁵⁹ 関口英里『現代日本の消費空間：文化の仕掛けを読み解く』世界思想社 (Eri Sekiguchi, *Les lieux de consommation au Japon contemporain : une lecture des mécanismes culturels*, Sekai Shisô-sha), 2004, p. 89.

En 1914 Mitsukoshi construisit un nouvel immeuble de style renaissance. Il faisait cinq étages et 13.200 m² de surface, était équipé d'ascenseurs et d'escalators. Le jardin aérien fut aussi agrandi à ce moment-là, équipé d'un kiosque et de bancs. D'autres grands magasins comme Matsuya à Ginza, Shirakiya, Daimaru à Kyoto, suivirent l'exemple de Mitsukoshi. Ayant ouvert ses portes en 1924 à Ueno, Matsuzakaya créa dans son propre jardin aérien un mini-parc zoologique, avec un lion et une panthère. Matsuya ouvrit à Asakusa en 1931 un jardin aérien équipé également d'un mini parc zoologique et d'équipements sportifs.

En 1915, le slogan publicitaire de Mitsukoshi, « Aujourd'hui, on va au Théâtre impérial, demain à Mitsukoshi » fit fureur. Fondé en 1911 à Tokyo, le Théâtre impérial fut le premier théâtre de style occidental au Japon. Contrairement au théâtre traditionnel de *Kabuki*, où les spectateurs sont assis par terre sur le *tatami*, le Théâtre impérial fut équipé de chaises. Cet établissement brillant par sa nouveauté émerveillait les Tokyoïtes. En associant son nom à celui de ce nouveau théâtre, Mitsukoshi voulait se présenter comme un lieu de divertissement à la dernière mode. Mitsukoshi voulait proposer au public un nouveau mode de vie, leur suggérer d'aller au grand magasin le soir après le travail ou pendant le week-end, avec des amis ou avec leur famille, comme s'ils allaient au théâtre. Yasaburô Ikeda (1914-1982), spécialiste de littérature japonaise, né à Ginza, Tôkyô, se rappelle ainsi le Mitsukoshi de son enfance :

'Mitsukoshi' était un mot extrêmement stimulant pour moi qui passais mon enfance à Ginza pendant l'époque de Taishô. [...] C'était le pays des merveilles et du bonheur. [...] Il y avait des escalators qui étaient rares à l'époque. Je me faisais une joie de les prendre. [...] En tous cas, aller à Mitsukoshi en famille était un événement familial joyeux, qui prenait une bonne demi-journée, ou même une journée entière pour les enfants¹⁶⁰.

En même temps, la « dernière mode » de l'époque était étroitement liée à l'introduction de la culture occidentale. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'immeuble de Mitsukoshi était du style occidental. Au début, les grands magasins au Japon avaient été équipés d'étagères pour les chaussures à l'entrée, pour que les clients puissent les

¹⁶⁰ 池田彌三郎『日本橋私記』東京美術 (Yasaburô Ikeda, *Mes souvenirs de Nihonbashi*, Tôkyô Bijutsu), 1972. Cité dans : 初田亨『百貨店の誕生：都市文化の近代』筑摩書房、ちくま学芸文庫 (Tôru Hatsuda, *La naissance de grands magasins*, Chikuma Shobô), 1999, p. 145.

enlever et les y laisser. En 1926, Mitsukoshi adopta le style occidental et fit garder aux clients leurs chaussures en entrant dans le magasin. Les autres grands magasins suivirent cet exemple à partir des années suivantes.

Quant à Isetan, il créa lui-même un théâtre dans l'enceinte de l'immeuble. Maison de *kimono* créé en 1886, Isetan se transforma en grand magasin en 1930. Au moment de ce changement, le président d'Isetan avait l'idée de ce que devrait être un grand magasin : « Les grands magasins, non seulement doivent économiser la peine et le temps des clients [en rassemblant des marchandises différentes en un même endroit], mais ils doivent être un lieu de divertissement, un lieu de rencontre. C'est cette fonction qui permet aux grands magasins de faire des profits sans subir les retombées de la dépression, et en même temps de rendre des services aux clients¹⁶¹. » Dès la fondation, Isetan était conscient de l'importance de cette fonction des grands magasins. Lorsque Isetan construisit dans le quartier de Shinjuku un immeuble moderne de six étages en 1931, il y aménagea au huitième étage une salle de théâtre avec 421 places où il mit en place une programmation culturelle variée, avec notamment des spectacles de danse et de chant traditionnel, et aussi des défilés de mode. Après la guerre, il y organisa également des projections des films, des conférences et des concerts. En octobre 1931, Isetan ouvrit une piste de patinage au troisième étage de son siège. C'était une piste tout à fait moderne, d'une surface totale de 825 m², dont 330 m² pour les places des spectateurs, comprenant également un café et une boutique. Trente administrateurs et huit moniteurs y travaillaient. La piste était ouverte de neuf heures à vingt-deux heures¹⁶². À cette époque, il n'y avait que deux autres pistes de patinage à Tôkyô, à Akasaka et à Shibaura. La piste de patinage d'Isetan devint vite un endroit très populaire. On y comptait jusqu'à 1200 visiteurs par jour¹⁶³.

Les grands magasins devinrent ainsi un lieu de culture et de divertissement important. Ce fut un moyen de faire venir le public au magasin et aussi de l'y retenir longtemps. En 1927, le Directeur de communication de Mitsukoshi citait neuf éléments importants pour leur communication : les vendeurs, la décoration intérieure, le service,

¹⁶¹ 小菅丹治『増資趣意書』1931年8月：創業100周年記念事業社史編纂実行委員会編「新世紀への翔き：伊勢丹100年のあゆみ」伊勢丹(Tanji Kosuge, « Le projet d'augmentation de capital », août 1931, cité dans : Le comité d'édition de l'histoire d'Isetan, *L'évolution d'Isetan depuis 100 ans*, 1986, pp. 190-192.

¹⁶² Le sen est une unité monétaire complémentaire du yen. 100 sens équivalent à 1 yen.

¹⁶³ *L'évolution d'Isetan depuis 100 ans*, op.cit., p. 190.

le téléphone public, la salle de repos, le salon de coiffure, le restaurant, la musique et l'exposition¹⁶⁴. Il accordait notamment de l'importance à la musique, parce que, avec le sport, il s'agit d'un divertissement qui intéresse les jeunes. Il jugeait efficace d'organiser un concert dans l'enceinte du magasin pour attirer l'attention des jeunes. Les manifestations culturelles étaient considérées un élément primordial dans l'ensemble des activités des grands magasins¹⁶⁵. Avant la guerre, les produits et les événements culturels des grands magasins étaient destinés essentiellement aux bourgeois des grandes villes. Il fallut attendre après la guerre pour qu'ils deviennent un temple de la consommation pour le grand public.

1-3. Les grands magasins et l'art : le grand magasin à l'avant-garde du musée et du marchand d'art - l'exemple de Mitsukoshi

Dans sa chronique « Lettres de Paris » publiée dans *Le Sémaphore de Marseille* en 1874, Émile Zola décrit son impression sur le Salon de 1874¹⁶⁶:

En France, depuis la mort des grands maîtres, Delacroix et Ingres, nous avons une moyenne d'art convenable, qui se soutient par beaucoup d'habileté, beaucoup de ce « chic » tout français, qui fait de notre école l'école certainement la plus agréable de toute l'Europe. Nous tenons l'article peinture, les petits tableaux mignons, les figures de femmes bien troussées, les paysages intimes, absolument comme nous tenons l'article de Paris. La Russie, l'Angleterre, l'Amérique surtout se fournissent chez nous de littérature et d'art. C'est peut-être un peu pour cela que le Salon m'a toujours fait l'effet d'un bazar¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Cité dans : 山本武利・西沢保 (編) 『百貨店の文化史—日本の消費革命』世界思想社 (Toshihiro Tsuganesawa, « Les manifestations des grands magasins et la culture des villes », *L'histoire culturelle des grands magasins*, Sekai Shisō-sha), 1999, p. 134.

¹⁶⁵ La seule exception était Daimaru, qui décida en 1929 de renoncer complètement à l'organisation des manifestations. Il pensait qu'il était plus important pour les grands magasins de baisser les prix de marchandises que d'investir dans des manifestations. Daimaru était le grand magasin qui avait la clientèle la plus populaire. Les manifestations culturelles restèrent jusqu'après la guerre une activité très importante des grands magasins, que même Daimaru reprendrait plus tard.

¹⁶⁶ Émile Zola, *Écrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris : Éditions Gallimard, 1991, p. 270.

¹⁶⁷ Dans la traduction japonaise, le traducteur emploie le terme Hyakka-ten, « grand magasin », pour le bazar.

De nombreux tableaux remplissaient tout l'espace des murs jusqu'au plafond, accrochés l'un contre l'autre, le Salon ressemblait à un bazar, d'autant plus qu'il fonctionnait comme une vitrine d'exposition pour les collectionneurs. Au Japon, ce fut Mitsukoshi qui organisa la première exposition de *yôga*, peinture à l'huile au style occidental, accueillit des Salons d'artistes, s'occupa des ventes des œuvres. La caractéristique du grand magasin étant de réunir des articles divers à un même endroit, la présentation de *yôga* se déroulait dans l'enceinte d'un bazar moderne, un grand magasin.

En 1904, année de sa fondation, Mitsukoshi, à la recherche de sa nouvelle image, présenta une exposition artistique sur Ogata Kôrin (1658-1716), peintre et décorateur japonais¹⁶⁸. Cette première exposition artistique organisée au sein d'un grand magasin était un projet sans précédent. Les œuvres de Kôrin étaient alors la propriété de familles nobles, par exemple des descendants des seigneurs de l'époque de Kôrin et des grands bourgeois, et elles étaient très rarement présentées au public. Ce fut donc la première occasion pour le public de voir un ensemble d'œuvres de Kôrin. L'exposition remporta un grand succès, attirant le premier jour 17 500 visiteurs¹⁶⁹. Mitsukoshi étant une vieille maison de *kimono*, ses relations avec les familles nobles lui permirent d'emprunter les œuvres de Kôrin. En même temps, Mitsukoshi avait des rapports avec Kôrin lui-même. La famille de Mitsui, propriétaire de la maison de *kimono* qui était le prédécesseur de Mitsukoshi, à la fois finançait Kôrin et lui commandait des motifs pour les *kimonos*¹⁷⁰. Dès l'origine, les grands magasins au Japon entretenaient des rapports multiples avec l'art.

Les œuvres de Kôrin, splendidement dorées, en rapport avec la vie quotidienne des nobles de l'ancien temps, comme les paravents et les boîtes laquées, constituaient un choix parfait pour Mitsukoshi, lui permettant de se donner l'image d'un magasin de luxe. Ouvrant au public à titre gratuit ces trésors empruntés à des familles nobles, le grand magasin lui fit entrevoir une culture noble et raffinée. Trois ans plus tard, Mitsukoshi se dota d'un rayon artistique, à la fois pour présenter et pour vendre les

¹⁶⁸ Il est notamment connu pour ses paravents ornés de motifs décoratifs avec de la dorure. Ses œuvres les plus représentatives sont le paravent dit « des iris » et celui « des pruniers » conservés au Musée Nezu au Japon. Le Musée Guimet possède une paire de paravents aux chrysanthèmes d'Ogata Kôrin. Son style décoratif, qui a beaucoup influencés les peintres des générations suivantes, fit naître une école « Rin-pa ».

¹⁶⁹ 「美とまごころの 100 年：三越美術部の軌跡・時代を彩った展覧会」『月刊美術』（「Cent ans de beauté et de sincérité : histoire du rayon Art de Mitsukoshi, introduction」*Gekkan Bijutsu*), no. 376, janvier 2007, p. 94.

¹⁷⁰ *idem*.

œuvres d'art, « dans le but à la fois de répondre largement à la demande des clients [de vouloir acheter des œuvres d'art] et aussi d'exposer des œuvres d'art d'une manière constante pour servir à des amateurs d'art et des chercheurs¹⁷¹. »

À l'époque, il existait très peu de musées et aucun d'entre eux n'était consacré à la création contemporaine. Quant aux marchands d'art, il n'existait pas encore de marchand spécialisé en œuvres d'art contemporain de l'époque, ni en *yōga*, peinture à l'huile du style occidental. Les marchands d'art faisaient commerce de peintures et d'objets d'art anciens et les vendaient à des clients un nombre de clients limité. Quant à l'achat des peintures contemporaines, il se faisait en général soit à l'occasion des Salons, soit par commande directe aux artistes. Le public n'avait l'occasion de voir les peintures presque qu'à l'occasion des Salons. La présentation permanente des œuvres d'art à Mitsukoshi a devancé les musées et les marchands d'art, en ce qui concerne l'art contemporain, y compris *yōga*. L'année de sa fondation, le rayon Art de Mitsukoshi exposait de manière constante des œuvres d'artistes contemporains connus à la fois du point de vue de la peinture japonaise traditionnelle et de la peinture à l'huile occidentale, comme Hasimoto Gahō, Shimoyama Kanzan, Hishida Shunsō, Kuroda Seiki, Wada Eisaku entre autres¹⁷². En se spécialisant dans les œuvres d'artistes vivants, à la fois pour éviter les faux et pour avoir constamment de nouvelles pièces, elle s'engagea dans l'art contemporain non seulement en achetant les œuvres pour les revendre, mais aussi en offrant aux artistes des locaux pour leurs expositions. Elle devint notamment un lieu important pour *yōga*. Le rayon Art de Mitsukoshi accordait de l'importance au *yōga*, la peinture à l'huile du style occidental, car il anticipait la demande découlant d'un style de vie de plus en plus occidentalisé. Mitsukoshi devint ainsi un lieu artistique incontournable, dépassant un simple lieu de vente. Il offrit, par exemple, ses locaux à l'exposition d'une société des artistes de *yōga*, Nika-ten, qui venait de naître en 1914, après sécession du Salon officiel. Cette société choisit Mitsukoshi comme lieu de sa deuxième exposition en 1915.

En juillet 1909, Mitsukoshi organisa la première exposition de *yōga* en réunissant plus de trois cents œuvres de cinquante-huit peintres, membres de deux

¹⁷¹ Cité dans 「美とまごころの 100 年 : 三越美術部の軌跡・時代を彩った展覧会・1」『月刊美術』(« Cent ans de beauté et de sincérité : histoire du rayon Art de Mitsukoshi-1 » *Gekkan Bijutsu*), no. 377, février 2007, p. 93.

¹⁷² *idem.*, p. 94.

sociétés d'artistes, *Taihei Yōga-kai* et *Kansai Bijutsu-in*. En octobre de la même année, la deuxième exposition fut présentée sous la direction de Seiki Kuroda, réunissant 209 œuvres des membres de la société, *Hakuma-kai*. Mitsukoshi continua pendant trois ans de suite au même rythme, une exposition au printemps avec deux sociétés d'artistes réunies, l'autre à l'automne avec *Hakuma-kai*. À une époque où il n'y avait encore aucun marchand d'art spécialisé en peinture *yōga*, Mitsukoshi lança la mode d'aller voir les dernières créations des artistes de *yōga* au grand magasin. Suite au succès de ces expositions, Mitsukoshi organisa en mai 1912 une exposition-vente de *yōga* en réunissant de petites œuvres faciles à vendre, comme il l'avait déjà fait pour les peintures japonaises traditionnelles. 146 œuvres de 29 artistes y furent présentées. Le succès de cette vente l'incita à renouveler l'initiative à plusieurs reprises, avec un nombre plus important d'œuvres. Un article du *Yomiuri Shimbun* évoquait cette exposition : « Il y avait de nombreuses peintures qui nous ont donné envie de les acquérir. De plus, on ne trouve à partir de 3 yens, elles sont à la portée de toutes les bourses¹⁷³. » En offrant aux clients un accès à des peintures *yōga*, Mitsukoshi anticipa et promut la mode d'accrocher une peinture à l'huile dans la maison. D'autres grands magasins suivirent l'exemple de Mitsukoshi. Notamment, Takashimaya qui fonda son rayon Art en 1908, et rivalisa alors avec lui.

2. Après 1945 : les grands magasins, centres commerciaux et culturels pour le grand public

2-1. La popularité des grands magasins et l'impopularité des musées

Les grands magasins comme Mitsukoshi et Takashimaya, qui continuèrent leurs manifestations culturelles pendant la guerre en adaptant leurs thèmes au climat politique de l'époque, développèrent rapidement leur projet après la guerre. Ils étaient très actifs pendant les années 1950. Mitsukoshi organisa ainsi 195 expositions, Takashimaya 106 pendant la seule année 1958 [voir **table 5**]. La plupart des expositions présentaient des œuvres d'artistes vivants, pendant une durée très limitée.

¹⁷³ Cité dans : « Cent ans de beauté et de sincérité : histoire du rayon Art de Mitsukoshi-1 », *Gekkan Bijutsu*, no. 378, mars 2007, p. 111.

Table 5 : Nombre d'expositions artistiques organisées chez Mitsukoshi et Takashimaya pendant les années 1950¹⁷⁴

| années | 1950 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 |
|--------|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| M | 44 | 120 | 141 | 157 | 131 | 118 | 127 | 182 | 195 | 155 | 166 |
| T | 21 | 53 | 81 | 97 | 89 | 85 | 122 | 113 | 106 | 102 | 94 |

M : Mitsukoshi, T :Takashimaya

Trois articles parus dans la revue d'art *Geijutsu Shinchô* en 1956 et en 1957 témoignent du succès des expositions dans les grands magasins¹⁷⁵. Masaru Katsumi, critique d'art, souligna que les galeries des grands magasins étaient les endroits les plus demandés par les artistes souhaitant organiser leurs expositions.

Lorsqu'un peintre souhaite organiser son exposition, il pense d'abord aux galeries des grands magasins. J'ai participé une fois à la réunion d'un groupe d'artistes renommés pour discuter de l'organisation de leur exposition en groupe. Dès que parlé du Musée national d'art moderne et du Musée Bridgestone, ils ont refusé mes propositions. Ils disaient que personne ne viendrait voir leurs expositions dans ces endroits-là¹⁷⁶.

L'une des raisons de la popularité du grand magasin était sa facilité d'accès pour le public. Le centre d'art le plus important à Tôkyô était à cette époque le parc d'Ueno, appelé aussi colline d'Uéno, car il se trouve en hauteur, et qui abritait, et abrite encore, plusieurs établissements publics : le Musée national de Tôkyô, le parc zoologique, le Musée du département de Tôkyô, l'Académie des Beaux-arts. Le musée national d'Art occidental fut fondé dans ce parc en 1959, tout comme *Tôkyô Bunka Kaikan*, établissement comportant plusieurs salles de concert, en 1961. Cependant, le fait que ces musées se trouvent dans un parc au-dessus de la ville en compliquait l'accès.

¹⁷⁴ Base de donnée du National Research Institute for Cultural Properties, Tôkyô (東京文化財研究所).

¹⁷⁵ 勝見勝「デパートの展覧会」『藝術新潮』(Masaru Katsumi, « Prospérité des expositions dans les grands magasins », *Geijutsu Shinchô*), avril 1956, p. 271-273 ; 牧田茂「デパート展繁盛記」『藝術新潮』(Makita Shigeru « Prospérité des expositions dans les grands magasins » *Geijutsu Shinchô*), juin 1956, p. 166-168 ; 船戸洪「デパート美術部繁昌記」『藝術新潮』(Kô Funato, « La prospérité du rayon Art des grands magasins », *Geijutsu Shinchô*), août 1957, p. 183.

¹⁷⁶ Katsumi, *op.cit.*, p. 271.

Je me demande toujours pourquoi ils ont construit le musée du département de Tôkyô en un endroit aussi peu accessible que la colline d'Ueno. Personnellement, j'y vais malgré l'inconfort parce que c'est mon métier, mais il n'est pas possible pour les gens ordinaires, les employés de bureau, par exemple, d'imaginer d'y aller pendant la pause de midi¹⁷⁷.

Même les expositions de second ordre [des grands magasins] attirent plus de monde que toutes les expositions à Ueno. Il est vrai qu'elles sont souvent conçues dans un esprit mercantiliste, mais c'est quand même nettement mieux que les expositions qui se tiennent à Ueno, qui est aussi désert qu'une maison hantée. Au moins, dans les grands magasins, les gens côtoient vraiment les œuvres d'art. Aujourd'hui, à notre époque où tout se passe trop vite, très peu du monde se décide à sacrifier sa journée pour monter sur la colline d'Ueno¹⁷⁸.

Ce n'était sans doute pas seulement leur accessibilité géographique réduite qui rendait les musées impopulaires auprès du grand public. Il y avait également un phénomène d'inaccessibilité psychologique. Lorsque le Musée national d'art moderne a été fondé en 1952, il ne disposait pas d'un immeuble indépendant, mais était abrité dans un immeuble de bureaux. Le Musée Bridgestone a été fondé en 1959 exprès en plein centre du quartier des affaires, précisément pour le rendre accessible aux employés de bureau. Ces deux musées se devaient d'être accessibles au moins du point de vue de la situation géographique.

Pierre Bourdieu a déjà signalé la barrière psychologique à l'entrée dans les lieux de haute culture comme les musées des beaux-arts, pour les publics issus de certaines classes sociales. Le musée, lieu ouvert à tous les publics, aggrave en France la séparation entre profanes et initiés. Comment le musée au Japon fonctionnait-il ? Katsumi décrit comme suit ce phénomène d'inaccessibilité psychologique :

Le climat qui règne au Musée national d'art moderne, au Musée Bridgestone et aussi dans les musées situés à Ueno, est arrogant, comme si ces lieux faisaient preuve d'une générosité

¹⁷⁷ Katsumi, *op.cit.*, p. 272.

¹⁷⁸ 「日本の美術館—十二の問題」『藝術新潮』(Anon. « Douze problème des musées au Japon », *Geijutsu Shinchô*, mai 1957), p. 180.

particulière en nous donnant accès à leurs collections. Même moi, qui connais les milieux d'art, je le ressens ainsi. Il va sans dire que le public y est encore plus sensible. [...] Cette atmosphère est notamment entretenue par les jeunes femmes qui surveillent les salles d'exposition. Sous leur regard méfiant, on perd l'envie de contempler les œuvres. [...] Pour obtenir le moindre renseignement, il faut « se présenter » au bureau de l'administration¹⁷⁹.

L'inaccessibilité psychologique au musée ne renvoie pas seulement à la catégorie sociale, comme le suggère Katsumi, qui est critique d'art, lorsqu'il exprime le malaise qu'il ressent au musée. La notion de politique des publics et de l'éducation au musée est apparue au Japon bien plus tard, pendant les années 1990, sous l'influence des musées européens et américains¹⁸⁰. Jusqu'à cette époque le musée, et ce quelle que soit la nature de l'établissement - public ou privé, ne faisait pas tellement d'effort pour bien accueillir le public, ou pour le faire venir¹⁸¹. Nous ne pouvons pas comparer facilement le public japonais et européen, car la notion de la classe sociale n'est pas tout à fait la même dans les deux contextes. On doit aussi rappeler qu'un public très nombreux s'est rendu au musée pour y voir des expositions temporaires, comme celle de l'art français et de Van Gogh en 1954, comme nous l'avons vu dans notre chapitre précédent. Le public ne ressentait pas du tout dans ce cas ce genre d'inaccessibilité au musée. Pourquoi ? C'est apparemment une question d'habitude : l'habitude d'aller au musée pour y admirer la collection permanente s'était difficilement imposée dans la société japonaise, tandis qu'aller voir une présentation temporaire était déjà une tradition. Avant même l'introduction du concept de musée, suivant une coutume ancienne, les temples bouddhiques, par exemple, exposaient de temps en temps au public leur bouddha normalement caché derrière les portes. Le public ne ratait pas ces occasions précieuses pour voir et prier le bouddha. L'exemple plus populaire est la baraque de forains dans laquelle se passent les spectacles et sont présentés toutes sortes d'objets de curiosités ou d'animaux difformes¹⁸². Prendre l'habitude d'aller voir des objets précieux ou des

¹⁷⁹ Katsumi, *op.cit.*, pp. 272-273.

¹⁸⁰ « Depuis ces deux ou trois ans, les musées au Japon ont connu un grand changement : ils accordent plus d'importance aux activités éducatives. » : 日比野秀男 (編著) 『美術館学芸員という仕事』 ぺりかん社 (Hibino Hideo, *Le travail des conservateurs du musée*, Éditions Pelican), 1994, p. 183.

¹⁸¹ Toutefois, il faut rappeler qu'il existait quelques activités éducatives aux musées, notamment les conférences à samedis au musée Bridgestone, qui permet au public d'écouter les conférences données par les spécialistes.

¹⁸² Dans son livre sur ce genre de présentations populaires au début de Meiji, Naoyuki Kinoshita

objets rares que l'on ne peut pas voir habituellement est un préalable à la visite des expositions artistiques. La visite des expositions d'œuvres d'art ne se situe-t-elle pas au Japon dans le prolongement de cette habitude ? Le public, quelle que soit sa catégorie sociale, ne ressentait pas de barrière psychologique pour aller voir des expositions temporaires, mais n'avait pas l'habitude d'aller au musée juste pour voir les collections.

De grands magasins qui voulaient être un lieu de divertissement réussirent à intégrer l'art en leur sein. Les expositions temporaires des grands magasins répondaient aux habitudes du public. Quelques chiffres suffisent à démontrer la popularité des grands magasins et l'impopularité des musées : au cours des années 1950 et 1960, le nombre de visiteurs annuels du Musée Bridgestone, qui abritait une collection importante de peintures impressionnistes, variait entre 76 000 et 145 000. Les expositions de peintures impressionnistes dans les grands magasins attiraient autant de visiteurs en quelques semaines (125 849 visiteurs pour l'exposition Renoir en 1967, 74 229 pour l'exposition Monet en 1970). De plus, le nombre de visiteurs au Musée Bridgestone a connu une légère diminution pendant les années 1970, alors que les expositions dans les grands magasins atteignaient leur acmé (555 903 visiteurs pour l'exposition Renoir en 1971, 408 002 visiteurs pour l'exposition Renoir et les impressionnistes en 1979). Le public, qui semblait tellement s'intéresser aux peintures impressionnistes, n'allait donc pas très souvent dans les musées pour les voir. Le caractère temporaire de l'exposition dans les grands magasins et aussi le fait que les œuvres étaient réunies spécialement, souvent acheminées depuis des pays étrangers, séduisait beaucoup le public. Contrairement aux musées, les grands magasins savaient comment attirer l'attention du public. Ils parvenaient ainsi à faire venir un plus grand nombre de visiteurs dans leurs expositions.

2-2. Les grands magasins, marchand d'art

Il faut distinguer toutefois deux types d'expositions artistiques dans les grands magasins : les expositions ayant pour but de vendre les œuvres, et les autres. Les

considère qu'elles sont l'origine de l'exposition des œuvres d'art : 木下直之『美術という見世物』筑摩書房（ちくま学芸文庫）(Naoyuki Kinoshita, *Misemono, présentations populaires dans la baraque de forains, appelé Bijutsu*, coll. Chikuma Gakugei Bunko, Chikuma Shobô), 1999.

expositions destinées à vendre des oeuvres étaient plus fréquentes. Pour les expositions relevant de la deuxième catégorie, les grands magasins collaboraient souvent avec les grands quotidiens, afin d'organiser des manifestations de plus grande envergure, en empruntant des œuvres importantes venues de collections japonaises ou étrangères. Les expositions de peintures impressionnistes auxquelles nous nous intéressons dans cette thèse font naturellement partie de cette deuxième catégorie. Il est cependant important de reconnaître la première catégorie, car les rapports noués par les grands magasins avec l'art étaient avant tout ceux d'un marchand d'art. Les expositions de grande dimension, présentant des œuvres importantes, rehaussaient le prestige des grands magasins et étaient comme une preuve de l'authenticité des œuvres d'art qu'ils commercialisaient par ailleurs. C'est sans doute une des principales raisons pour lesquelles les grands magasins ont fait développer particulièrement cette activité culturelle après la guerre parmi les divers projets qu'ils avaient menés depuis leur fondation.

Les œuvres d'art étaient des marchandises importantes pour les grands magasins. Le rayon Art était une véritable galerie d'art située au sein des grands magasins, et s'est développé rapidement au cours des années 1950 et 1960¹⁸³. Avant la guerre, il était plus difficile de vendre les peintures que de les acheter, l'offre dépassant la demande. Dès la fin des années 1950, la situation s'était inversée : « Aujourd'hui, l'achat d'œuvres d'art est tellement prisé que l'on se dispute les œuvres d'art des peintres importants¹⁸⁴. » En 1957, presque tous les grands magasins de Tokyo, Mitsukoshi, Takashimaya, Tōyoko, Shirakiya, Daimaru, Seibu, Isetan avaient un rayon Art. Au rayon des œuvres d'art, qui couvrait en général de 600 à 1000 m², des peintures, sculptures et autres objets d'art étaient présentés. Il s'agissait principalement, jusqu'à la fin des années 1960, d'œuvres d'artistes japonais contemporains. Les grands magasins proposaient en général aux artistes des prix plus élevés que les galeries privées. Ils se faisaient concurrence - notamment Mitsukoshi et Takashima, pour obtenir des œuvres de bonne qualité. Chacun fit l'effort d'incorporer des groupes d'artistes dans son camp, en leur offrant un lieu d'exposition. Des employés de grands magasins rendirent régulièrement visite à des peintres connus, pour pouvoir acheter leurs dernières

¹⁸³ Takashimaya ouvrit un rayon consacré à l'Art en 1908, seulement deux ans après l'inauguration du Salon officiel.

¹⁸⁴ Kō Funato, *op.cit.*, pp. 183-186.

œuvres¹⁸⁵.

À partir de la fin des années 1960, les grands magasins développèrent rapidement la vente d'œuvres d'art importées depuis des pays étrangers, notamment la France. Takashimaya, par exemple, lança dans les années 1970 une série d'expositions intitulée « Les nouveaux talents de toutes les écoles françaises. » Pour organiser ces expositions, Takashimaya s'assura le concours de quatre groupes d'artistes français, le Salon d'Automne, la Société des artistes français, la Société des artistes indépendants, la Société nationale des Beaux-Arts. Takashimaya put ainsi rassembler et présenter dans sa galerie plus de mille œuvres à la fois. Au début des années 1970, le Japon, en particulier du fait de l'activité des grands magasins, un des premiers importateurs d'œuvres d'art européennes, notamment françaises. Contrairement aux galeries d'art, qui s'adressaient plutôt à des collectionneurs d'art initiés, les grands magasins offrirent au grand public un accès plus facile aux œuvres.

Nous pouvons citer de nombreuses expositions destinées à la vente : « Les peintures modernes européennes » (Odakyu, 1969) ; « Les chefs-d'œuvre de la peinture moderne française » (Takashimaya, 1970) ; « Les peintures européennes du XIX^e siècle » (Seibu 1970) ; « La nouvelle génération du monde parisien de la peinture » (Isetan, 1970) ; « Les maîtres de la peinture en France » (Mitsukoshi, 1970) ; « Tous les nouveaux talents du monde de la peinture en France » (Takashimaya, 1972) ; « Les nouvelles œuvres de peintres contemporains de Paris » (Matsuzakaya, 1976). Ces expositions répétées montrent combien les peintures européennes, notamment françaises, constituaient une marchandise importante pour les grands magasins.

Le public s'intéressait notamment à la peinture figurative de style impressionniste ou naturaliste. Dans un article intitulé, « La qualité et la quantité des œuvres d'art importées pour quarante milliards de yens », l'auteur explique la situation de l'importation des œuvres d'art au Japon de cette époque¹⁸⁶. L'auteur classe les œuvres importées en quatre catégories : les œuvres peu importantes des grands maîtres ; les œuvres de l'école de Barbizon, des impressionnistes et des autres peintres dérivés de ces courants ; les œuvres des peintres connus de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e

¹⁸⁵ *idem.*, p. 186. Pendant le rendez-vous d'une heure que l'auteur a obtenu avec un peintre connu, on leur a signalé l'arrivée de deux personnes venues l'une de Mitsukoshi, l'autre de Takashimaya, qui rendent visite au peintre sans rendez-vous.

¹⁸⁶ 瀬木慎一「輸入美術四百億円の質と量」『藝術新潮』(Segi Shin-ichi, « La qualité et la quantité des œuvres d'art importées pour quarante milliard de yens », *Geijutsu Shinchō*), juillet 1972, pp. 74-82.

siècle ; les œuvres des artistes contemporains connus ou inconnus. Les plus abondantes et aussi les plus populaires appartenaient à la deuxième et à la troisième catégorie. Les œuvres de la catégorie « contemporaine » présentes sur le marché japonais étaient nombreuses et plutôt considérées, vu leur qualité, comme des décorations intérieures destinées au grand public. Enfin, la plupart des œuvres importées étaient françaises, de style naturaliste, impressionniste et fauvisme.

L'habitude d'accrocher une peinture à l'huile dans la maison, difficilement acceptée au début de l'ère Meiji, et limitée avant la guerre à la classe privilégiée, commence ainsi à imprégner le grand public. L'intérêt du grand public pour la peinture européenne, d'un style démodé par rapport à son temps, est devenu de plus en plus vif, accompagnant la croissance économique du Japon. Les grands magasins satisfaisaient leur demande, à la fois en organisant des expositions des œuvres des grands maîtres et en proposant en tant que marchandises des peintures importées d'Europe à des prix abordables. Elles suscitent l'intérêt des visiteurs pour les œuvres d'art occidentales et le désir d'en posséder une. Les expositions des peintures impressionnistes dans les grands magasins jouaient un rôle dans leur mécanisme de consommation.

2-3. Les grands magasins et la culture occidentale

Pourquoi les grands magasins s'intéressaient-ils tant aux expositions artistiques, jusqu'à ce qu'ils fondent leur propre *Bijutsu-kan* ? Il semble qu'il est, dans un sens, évident que *Bijutsu-kan*, une notion occidentale interprétée à la manière japonaise, a trouvé sa place dans les grands magasins.

Dans un livre intitulé, *Re-made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*¹⁸⁷, les auteurs, anthropologues culturels aux États-Unis, démontrent, à travers différents phénomènes, comment les Japonais « acclimatèrent (*domesticate* en anglais) » la culture occidentale. La théorie commune des auteurs de différents chapitres est que les Japonais reçoivent avidement la culture occidentale, en la

¹⁸⁷ Joseph Tobin (dir.), *Re-made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*, Yale University Press, 1992 ; traduction japonaise : 武田徹[訳]、『文化加工装置ニッポン：「リ＝メイド・イン・ジャパン」とは何か』時事通信社 (Traduit par Tôru Takeda, sous un titre japonais de *Le Japon en tant que mécanisme de transformation de la culture étrangère*, Édition Jiji Tsûshin-sha), 1995.

faisant passer par dans des formes qui leur conviennent. Dans une introduction longue et stimulante, Joseph Tobin explique pourquoi il a choisi le terme « acclimater » : Le Japon importe activement la culture occidentale, sans y être obligé par les pays occidentaux. En même temps, la culture occidentale, qu'il s'agisse de produits ou d'idées, sont japonisée dès sa réception. Les grands magasins étaient en fait un lieu d'accueil de la culture occidentale, où celle-ci était interprétée et transformée de manière à être facilement acceptée par le grand public japonais¹⁸⁸. Il n'est pas sans raison que la *Bijutsu-kan* se soit installé dans l'enceinte des grands magasins. La notion de musée fut ainsi adaptée à la société japonaise et diffusée par l'intermédiaire des grands magasins.

Depuis l'époque de Meiji (1868-1912), les Japonais adoptèrent rapidement le mode de vie occidental. Dès le début du régime de Meiji, l'Empereur prit l'habit occidental à l'imitation des dirigeants occidentaux. Les élites des grandes villes le suivirent. Le style de vie moderne et occidentalisé, adopté d'abord par la famille impériale et aussi par des nobles et des hommes politiques importants, pénétra ainsi parmi les classes supérieures au début du XX^e siècle. Il s'étendit ensuite aux employés des grandes villes. Ce n'est qu'après la guerre que ce nouveau mode de vie serait repris également par la classe ouvrière et les paysans. Les grands magasins jouèrent un rôle primordial pour l'introduction de ce nouveau style de vie dans le contexte japonais. Ils avaient rapidement intégré le changement vestimentaire au Japon, du *kimono*, vêtement traditionnel japonais, au *yōfuku*, vêtement de style occidental.

Mitsukoshi, originaire de la maison de *kimono*, répondit rapidement à ce changement. Même avant la fondation du grand magasin, Mitsukoshi vendait des *yōfukus* à des hommes politiques et à des nobles, qui poussaient à l'occidentalisation du Japon. Ensuite, les grands magasins jouèrent un rôle important pour que cette coutume atteigne le grand public : ils employèrent des professeurs, qui enseignaient comment porter des vêtements de style occidental¹⁸⁹. Ils jouèrent également un rôle important pour l'introduction du mode d'alimentation occidentale. Pendant les années 1960 et 1970, afin de répondre à l'intérêt croissant du public envers les pays étrangers, les grands magasins rivalisaient en organisant chacun des Salons pour les produits étrangers. Par

¹⁸⁸ Notons que le premier restaurant de McDonald au Japon fut ouvert dans le grand Mitsukoshi à Ginza en 1971. Il fallait comme support ce grand magasin renommé dans un quartier chic de Tôkyô pour susciter l'intérêt du public envers ce nouveau mode de restauration étrangère.

¹⁸⁹ *Re-made in Japan*, traduction japonaise, p. 67.

exemple, Isetan organise en 1969 la « semaine de l’Autriche », le « festival tout Amérique », ou encore la « foire anglaise ». Pendant la durée de ces foires, en plus d’installer des coins de ventes spéciales, chaque section promeut les articles importés de ces pays. Chaque salon est aussi une occasion de présenter la culture de ces pays. À l’occasion de la « semaine Autriche », Isetan invita ainsi le Chœur des garçons de Vienne à donner un concert dans son théâtre, situé au huitième étage de l’immeuble. Ces foires permettent ainsi au public de se familiariser avec les pays étrangers. Susciter l’intérêt de la clientèle pour les pays étrangers, alimenter ses rêves, fait partie de leur stratégie de communication et de vente.

Les grands magasins étaient ainsi une fenêtre ouverte vers les pays occidentaux. Mais ils ne présentaient pas la culture étrangère telle quelle. Celle-ci passait par un mécanisme de transformation, pour la rendre accessible au public¹⁹⁰. Pour favoriser l’accès du grand public à de nouveaux produits alimentaires, les grands magasins proposaient ainsi des recettes adaptées au goût japonais, qui n’étaient pas des recettes authentiques. On trouve aussi un bon exemple de ce processus dans les propositions de Mitsukoshi pour la décoration intérieure de la maison à la fin de Meiji et pendant la période de Taishô. Depuis le milieu de l’ère Meiji, les maisons de la classe moyenne étaient équipées d’une pièce de style occidental, avec un canapé et une table basse, destinés à accueillir les invités. Mitsukoshi proposa alors d’harmoniser des meubles occidentaux avec d’autres éléments de la maison japonaise. Il présenta un modèle de pièce traditionnelle japonaise, avec le sol recouvert d’une moquette, et équipé d’une table et de chaises. Yukihiro Hayashi, responsable de ce projet de décoration intérieure, explique comme suit la nécessité de créer de nouveaux meubles :

De nombreuses personnes ont aujourd’hui une pièce de style occidental dans leur maison. De plus en plus, des gens issus de la classe moyenne souhaitent aménager au moins leur bureau-salle d’accueil et leur salle à manger selon le style occidental. Mais si l’on construit ces pièces complètement dans le style occidental, on est obligé de les séparer du reste de la maison. Et la maison de style occidental coûte cher. Il est donc nécessaire de transformer une partie de la maison japonaise en une pièce de style occidental. [...] Il faut harmoniser le confort occidental avec le goût japonais, afin de satisfaire les Japonais, qui intègrent depuis

¹⁹⁰ Le titre en japonais de *Re-made in Japan* est justement « Le Japon en tant que mécanisme de transformation de la culture étrangère ».

longtemps les cultures étrangères. [...] Ils ont alors besoin d'une décoration intérieure qui convienne à la maison de style mi-japonais, mi-occidental¹⁹¹.

Mitsukoshi créa ainsi lui-même de nouveaux meubles de style mi-japonais, mi-occidental. Pour les meubles en bois, par exemple, il évitait les éléments décoratifs fins ou lourds, privilégiait la simplicité et les lignes droites. Pour la décoration, il utilisait des techniques traditionnelles japonaises comme l'ajour. Il choisissait des couleurs s'harmonisant avec les autres éléments de la pièce, clairs ou très foncés. Il avait également recours à la laque traditionnelle¹⁹². Mitsukoshi organisa en 1922 « une présentation de meubles de style occidental fait pour les pièces japonaises ». Ces « nouveaux meubles japonais » exploités eurent un grand succès. Mitsukoshi proposa aussi une méthode pour accrocher des peintures à l'huile dans des pièces japonaises entourées de portes coulissantes recouvertes de papier peint¹⁹³. On voit ainsi que les grands magasins ont acquis une fonction de transformation de la culture étrangère pour qu'elle soit acceptée par le grand public. Ce fut le cas également pour leur *Bijutsu-kan*.

Les expositions de grands magasins ont souvent été critiquées par les spécialistes européens et aussi japonais, parce qu'elles manquaient de support scientifique¹⁹⁴. Elles se contentaient souvent de juxtaposer des œuvres de peintres connus comme Monet, Renoir et Bonnard¹⁹⁵, ou de présenter des œuvres choisies dans une collection, comme la collection du Musée des beaux-arts de Boston : de la Renaissance jusqu'à l'impressionnisme¹⁹⁶. Cette critique serait valable si le *Bijutsu-kan* était exactement assimilable à un musée. Mais en fait, les *Bijutsu-kan* des grands magasins, qui ressemblaient superficiellement à des musées, n'avaient pas la même origine, ni la même fonction. Dès l'origine, les grands magasins voulaient être non seulement un lieu d'achat, mais aussi un lieu de divertissement. C'était une politique de faire venir les clients même quand ils n'avaient pas un objectif précis d'achat, et de les

¹⁹¹ 三越呉服店『三越』 (Mitsukoshi Gofuku Ten, *Mitsukoshi*, 1^{er} mars 1911), cité dans : Hatsuda, 1999, *op.cit.*, pp. 198-200.

¹⁹² *ibid.*, pp. 202-203.

¹⁹³ *ibid.*, p. 183.

¹⁹⁴ Voir à ce sujet, les propos du directeur du Musée Tôbu, cité dans : 「池袋・東武美術館、来年3月閉館へ！！改めて問われる美術館の在り方」『MADO』（« La fermeture du Musée Tôbu à Ikebukuro en mars prochain ! », *Mado*), avril 2000, p. 130.

¹⁹⁵ En 1979, au grand magasin, Tôkyû, en collaboration avec le quotidien *Tôkyô Shimbun*.

¹⁹⁶ En 1983, au Musée Isetan, en collaboration avec NTV.

retenir longtemps dans l'établissement. Le premier objectif des *Bijutsu-kans* des grands magasins n'est pas d'ouvrir leur collection au grand public pour but éducatif, mais d'attirer le public.

Les *Bijutsu-kan* des grands magasins se sont développés d'une manière différente des musées européens. Le musée, fruit du savoir européen, ne pouvait pas s'enraciner au Japon sans qu'on lui donne une forme qui convient à la vie japonaise. Et les grands magasins furent un acteur essentiel de cette transformation. Ils ont réussi à intégrer dans la vie quotidienne des Japonais l'habitude d'aller voir une exposition artistique, dans les grands magasins.

2-4. Les grands magasins et les grands quotidiens

Nous avons étudié dans un chapitre précédent le fait que les grands quotidiens prenaient l'initiative d'organiser des expositions artistiques. Il faut rappeler que les grands quotidiens et les grands magasins ont été étroitement liés dès leur naissance. C'est dans de grands quotidiens que Mitsukoshi annonça en 1908 son intention de devenir un grand magasin. Il était conscient de l'importance de la communication de masse dans une nouvelle époque de consommation. Les grands magasins, qui inséraient régulièrement des publicités dans les grands quotidiens, devinrent alors des clients importants pour les grands quotidiens. Après la guerre, ce rapport entre les grands quotidiens et les grands magasins se renforça¹⁹⁷. Les grands magasins, accordant de plus en plus d'importance à la publicité, devinrent un des premiers partenaires des grands quotidiens. Ils y publiaient des publicités de campagnes commerciales diverses, annonçaient les soldes, des foires de produits régionaux, entre autres. Lorsqu'un grand quotidien et un grand magasin organisaient ensemble une exposition, les deux organisateurs en informaient les lecteurs de cet événement de deux manières différentes : le quotidien lui consacrait des articles, le grand magasin la décrivait dans ses publicités. Il arrive que le grand magasin utilise une page entière du quotidien pour la publicité de l'exposition [voir ill. 1]. Lors de l'exposition Renoir au Matsuzakaya en 1967, organisée en collaboration avec le journal *Mainichi*, Matsuzakaya fit insérer une

¹⁹⁷ Ajoutons que le Musée Tôbu, ouvert en 1992, prit un ancien journaliste de l'*Asahi Shimbun* comme directeur.

publicité sur une demi-page du quotidien¹⁹⁸[voir ill. 2]. Le texte en était le suivant : « Plus de soixante œuvres jamais présentées au Japon ! Ne manquez pas cette occasion », et était accompagné d'une reproduction d'une œuvre, « La Sirène ». Matsuzakaya profitait du reste de l'espace publicitaire pour attirer l'attention des lecteurs sur les soldes d'été. Quant au *Mainichi*, il publia des articles, bien évidemment plus journalistique, sur l'exposition. Il informa les lecteurs à l'avance de son inauguration ; puis, dès le premier jour, il publia une série d'articles écrit par des personnalités connues, écrivain, actrice, artiste, qui avaient visité l'exposition [voir ill. 3]. Mais plus que ces articles, la publicité de Matsuzakaya parue sur la page d'un quotidien est symbolique : juxtaposant Renoir aux jupes soldées, le grand magasin met l'art à la portée de tout le monde. Les grands quotidiens et les grands magasins connaissent tous les deux le grand public qui constitue leur lectorat et leur clientèle. Il est difficile d'imaginer une collaboration plus efficace pour attirer l'attention du public.

2-5. La position des grands magasins vis-à-vis des musées

Les expositions artistiques servaient à donner une certaine image aux grands magasins : ils devenaient des magasins de luxe, qui vendent les produits authentiques. Lorsque le système des supermarchés commença à se développer rapidement pendant les années 1960, les grands magasins connaissaient des difficultés financières. Daimaru, de Kyoto, qui inaugura son premier magasin à Tokyo en 1954, avec une exposition artistique, arrêta son activité culturelle dès 1962. Mitsukoshi et Takashimaya, diminuèrent aussi l'un et l'autre leur activité culturelle. Il fallut attendre les années 1970 pour que Daimaru, ainsi que Mitsukoshi et Takashimaya, relancent leur programme d'expositions artistiques. Mais, malgré la difficulté de la concurrence avec les supermarchés, la plupart des grands magasins n'ont jamais complètement fait cesser cette activité. Les expositions artistiques sont toujours restées un moyen important de communication.

Pour le grand public, les expositions des grands magasins se substituaient aux musées. Leurs expositions étaient-elles en fait très différentes de celles des musées ?

¹⁹⁸ *Mainichi*, le 8 août, 1967.

Les grands magasins présentaient temporairement des expositions artistiques dans une partie de leurs locaux, souvent au dernier étage de l'immeuble. Cet espace était transformé après la fin de l'exposition en vue d'autres présentations, comme une foire de produits divers, ou pour les soldes. Tout au long des années 1950, 1960 et 1970, les expositions artistiques des grands magasins ont eu lieu dans des espaces créés provisoirement, avec des murs provisoires : les expositions Renoir en 1967 à Matsuzakaya et en 1971 à Seibu, Monet en 1970 à Tôkyû et en 1973 à Seibu, ne faisaient pas exception. Comme nous l'avons étudié dans un chapitre précédent, les grands quotidiens étaient prêts à organiser des expositions artistiques quel que soit le lieu de présentation, un musée ou un grand magasin. Les grands magasins étaient considérés comme un lieu d'exposition au même titre que les musées. Il arrivait souvent qu'une exposition conçue dans l'un des grands magasins passe ensuite par des musées ou des établissements publics en province. L'exposition Renoir de 1967 eut lieu par exemple, à la fois à Matsuzakaya à Ueno (Tôkyô), dans sa succursale d'Ôsaka et à Shizuoka, et aussi au Centre culturel-Musée des Beaux-arts du département d'Aichi et au Centre culturel de Fukuoka à Kyûshû, actuel musée du département de Fukuoka. L'exposition Renoir de 1971 eut lieu à la fois à Seibu à Ikebukuro, Tôkyô, et au centre culturel de Fukuoka, au musée d'art moderne du département de Hyôgô à Kôbé. L'exposition Monet, Renoir et Bonnard de Tôkyû à Shibuya (Tôkyô), voyagea ensuite au Centre culturel-Musée du département d'Aichi et au Musée du département de Kumamoto. Les grands magasins avaient ainsi la même position que les musées publics des provinces. En fait, les grands magasins avaient plus d'expérience que ces nouveaux musées provinciaux. Le Centre culturel-Musée du département d'Aichi a été fondé en 1955, le Musée de Fukuoka en 1964, Hyôgo en 1970, Kumamoto en 1976. Les départements ont créé leur musée surtout vers la fin des années 1970. À cette époque, des départements ou des villes ayant terminé l'aménagement de leurs infrastructures scolaires se tournèrent vers la construction de musées. La fin des années 1970 connut ainsi un boom de construction de musées départementaux et municipaux. En trois ans, entre 1977 et 1980, dix-neuf musées municipaux ou préfectoraux furent créés. Notons également qu'avant la création des musées en province, les succursales des grands magasins permettaient aux habitants des provinces de voir les expositions qui se tenaient dans les grandes villes. La ville de Shizuoka, par exemple, a pu accueillir l'exposition Renoir en 1967 et l'exposition « Centenaire de l'impressionnisme » en

1974 grâce à la succursale de Matsuzakaya dans cette ville. Les grands magasins étaient donc un lieu de culture important à Tôkyô, mais leur influence était surtout inappréciable en province.

Au fur et à mesure que les manifestations artistiques prenaient de l'importance dans les activités des grands magasins, certains d'entre eux décidèrent de consacrer une partie de leurs locaux exclusivement à des manifestations artistiques, de manière permanente. Cet espace était nommé le *Bijutsu-kan*. Séibu a été le premier à créer son *Bijutsu-kan* en 1975 dans sa boutique à Ikébukuro à Tôkyô. L'entrée devenait systématiquement payante à partir de ce moment-là. Le Musée Séibu, plus tard nommé Musée Sezon, joua un rôle considérable pour l'introduction des arts occidentaux modernes et contemporains au Japon. Isétan le suivit en inaugurant le Musée Isetan en 1979. Pendant les années 1980, presque tous les grands magasins mirent en place un musée dans une de leurs implantations : Mitsukoshi, Takashimaya, Daimaru, Tôkyû, Odakyû, Keio, Sôgô, entre autres. Il faut noter que du point de vue juridique, ces établissements n'étaient pas immatriculés en tant que musées. Conformément aux prescriptions de la loi relative au musée, l'établissement devait remplir de certaines conditions pour être immatriculé. Comme stipule la loi relative au musée, *Hakubutsu-kan hô*, « le musée » doit avoir pour but de collectionner des documents, de les conserver, de les ouvrir au public et de mener des recherches sur ces documents. Il fallait aussi créer des postes de conservateurs¹⁹⁹. L'Agence des affaires culturelles établit en 1970 d'autres conditions préférables pour les musées qui présentent des œuvres d'art : la hauteur sous plafond des salles d'expositions et du magasin, la superficie minimum, les matériaux de construction des salles d'exposition et du magasin, le contrôle de la température et l'humidité, les matériaux des vitrines, l'éclairage... Sôgô fut le premier grand magasin à établir un véritable musée, avec une collection, immatriculé en 1985 ; ce musée se trouvait au cinquième étage de l'immeuble du Sôgo, qui venait d'être inauguré la même année à Yokohama. Tôbu fut le dernier à prendre la décision d'ouvrir son musée en 1992, lui aussi immatriculé, avec une collection de gravures de Daumier. Il disposait d'une entrée indépendante du grand magasin, donnant sur la voie publique, ce qui est une des conditions pour la présentation

¹⁹⁹ La loi relative au musée (*Hakubutsu-kan hô*), chapitre 1, article 4 : 井出洋一郎『美術館学入門』明星大学出版部 (Yôichirô Ide, L'initiation au muséologie, Éditions de l'Université Myôjyô), 2004, documents, p. 277.

de trésors nationaux.

Comme nous l'avons étudié dans le chapitre sur les grands quotidiens, les musées avaient plutôt un rôle de lieu d'accueil lorsqu'une exposition de collection étrangère était organisée en collaboration avec un grand quotidien. Dans ce cas, l'organisation du projet n'est pas très différente pour les musées et pour les grands magasins : le musée étranger, qui prête la collection, prend l'initiative du côté académique, le grand quotidien et le musée d'accueil s'occupant du côté administratif et de la logistique. Les grands magasins demandaient la plupart de temps une collaboration à des spécialistes pour rédiger un catalogue ou suivre l'accrochage. Certains musées des grands magasins, comme le Musée Seibu et le Musée Tôbu, avaient leur équipe de spécialistes.

Naturellement, les locaux des musées conviennent mieux aux expositions artistiques que ceux des grands magasins, du point de vue de la surface et aussi de la sécurité. De ce fait, les manifestations artistiques de plus grande dimension ou celles accueillant des œuvres très importantes, comme l'exposition Van Gogh en 1958 ou l'exposition de l'art français en 1954 et en 1961, ou encore la présentation de « la Joconde » en 1974, eurent lieu au Musée national de Tôkyô. Mais nous ne pouvons pas considérer les expositions artistiques des grands magasins comme de second ordre par rapport aux expositions des musées, notamment avant les années 1980.

À partir des années 1980, au fur et à mesure que le nombre de *Bijutsu-kan* de grands magasins augmentait et que les expositions artistiques dans les grands magasins se multipliaient, la qualité de certaines expositions devenait plus médiocre. Les prêteurs devenaient de moins en moins indulgents face à la surabondance d'expositions artistiques et à la concurrence entre les grands magasins. En pleine floraison des expositions dans les grands magasins, « une nouvelle choquante » arrivée de France. En 1982, la Direction des Musées français décida de ne plus prêter d'œuvres aux grands magasins japonais. Les conservateurs du Musée d'Orsay, en visite au Japon pour l'exposition « *L'Angélu*s de Millet et les chefs-d'œuvre des peintures françaises du XIX^e siècle » annoncèrent officiellement la nouvelle²⁰⁰ : « Les “musées” annexés aux

²⁰⁰ Michel Lacrotte, Directeur du département de la peinture du Musée d'Orsay et du Musée du Louvre ; Geneviève Lacambre, conservateur chargé de la peinture, la sculpture et de la photographie, Caroline Mattieu, chargé de l'architecture ; Marc Basco, chargé de l'art décoratif. Cette exposition au Musée national d'art occidental fut organisée pour commémorer la visite du président de l'époque Mitterrand au Japon. Elle a eu 531 114 visiteurs

grands magasins, comme le Musée Isetan, le Musée Mitsukoshi, ou la grande galerie d'Odakyû usurpent leur appellation. On ne peut pas les appeler 'musée' tant qu'il ne disposent pas de spécialistes en art, ni de conservateurs, ni de collections. » Un article de la revue d'art *Bitjutsu techô* résume ainsi l'avis des conservateurs français. Le plus grand problème était la question de sécurité. L'article dénombre les défauts des galeries des grands magasins : les salles d'exposition se créent en cloisonnant l'espace de vente avec des murs provisoires ou des rideaux ; quand on sort de l'exposition, on se retrouve à l'espace sales ; n'importe qui peut se promener dans les salles d'exposition ; celles-ci ne sont pas équipées d'un système d'air conditionné indépendant. Quelques mois plus tôt, on avait même constaté un départ de feu dans la cuisine au septième étage d'un grand magasin, Odakyû à Nihonbashi, à l'endroit même où se situent les salles utilisées pour les expositions artistiques.

La Direction des Musées, en plus de cette interdiction des prêts aux grands magasins, fixa une autre condition concernant la durée des expositions. Les expositions organisées à Tokyo voyageaient ensuite dans trois, quatre, cinq autres villes au Japon ; la Direction fixa la limite à trois lieux d'exposition. Cette décision bouleversa à la fois les grands magasins et les grands quotidiens. Un grand quotidien s'inquiétait de savoir s'il pourrait organiser comme prévu « l'impressionnisme et six femmes-peintres » pour présenter des œuvres de Marie Laurencin, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Suzanne Valadon au Takashimaya²⁰¹. Un autre quotidien s'inquiétait de la faisabilité d'une autre exposition Gustave Moreau²⁰². Mais cette décision ne posa pas seulement problème aux quotidiens et aux grands magasins. Les musées publics organisaient en effet souvent des expositions en collaboration avec les grands magasins. Une exposition pouvait aussi se déplacer d'un musée vers un grand magasin. Par exemple, il était prévu que l'exposition Vlaminck en cours au Musée départemental de Yamaguchi passe au Takashimaya²⁰³. La déclaration de la Direction des Musées et le choc qu'elle provoqua mit ainsi en relief les défauts structurels d'organisation des musées et des expositions au Japon, dans laquelle s'engageaient les grands magasins et les grands quotidiens²⁰⁴. En présentant une

²⁰¹ L'exposition « Six femmes peintres de Paris » eut finalement bien lieu du 21 avril au 16 mai 1983 à Takashimaya.

²⁰² Il n'y eut pas d'exposition Gustave Moreau après 1982 dans des grands magasins.

²⁰³ L'exposition Vlaminck eut lieu à Takashimaya du 9 septembre au 5 octobre 1982.

²⁰⁴ Malgré la décision de la Direction des Musées de France, les grands magasins trouvèrent les moyens de continuer leurs expositions, en empruntant des œuvres issues de collections privées, de collections venues d'autres pays, ou en négociant avec des musées français l'amélioration des conditions de

exposition dans cinq villes différentes, à intervalle court, dans des espaces des grands magasins sans équipement spécifique, où les visiteurs étaient très nombreux... C'est dû à ce système d'organisation extravagante à nos yeux aujourd'hui, qui permit au grand public très nombreux un accès à l'art occidental.

3. Le succès escompté auprès du grand public : les grands magasins et la peinture impressionniste

3-1. L'exposition Renoir de 1967

Les années 1970 et 1980 sont une période de grande prospérité pour les expositions dans les grands magasins. À cette époque, les grands magasins organisèrent à plusieurs reprises des expositions de peinture impressionniste. Les impressionnistes étaient plus souvent exposés alors dans les grands magasins que dans les musées. Après le succès de l'exposition Van Gogh en 1958 et de l'exposition sur l'Art français en 1961 au Musée national de Tôkyô, les grands magasins semblaient chercher une occasion d'organiser une exposition de peintres modernes français. Isetan fut le premier à se lancer dans ce projet, en organisant en 1963 une exposition « Cézanne, Renoir et Rouault ». Nous ne pouvons pas connaître les détails de ce projet, mais il est vraisemblable qu'il présentait des collections japonaises, comme ce fut le cas pour l'exposition « Cézanne, Renoir » en 1951 au Musée d'Art moderne de la Préfecture de Kanagawa. Cézanne, Renoir et Rouault étaient avec Monet les peintres dont on trouvait le plus d'œuvres dans les collections japonaises.

La première exposition dans un grand magasin rassemblant des œuvres empruntées à des collectionneurs étrangers était l'exposition Renoir en 1967, qui eut lieu au quatrième étage de l'immeuble de Matsuzakaya à Ueno, Tôkyô. Cette exposition fut réalisée en collaboration avec le *Mainichi Shimbun*. Elle réunit soixante-quinze œuvres, dont cinquante-huit peintures à l'huile, une aquarelle, douze lithographies, six

présentation. Il en résulta un accident grave en 1992 : pendant l'exposition de la collection du Musée de l'Ermitage, dans une salle au neuvième étage de Tôbu, le mur de cloison provisoire tomba après qu'un enfant s'y soit appuyé. Sur ce mur de cloison, qui faisait 2.5 mètres de hauteur et 8 mètres de largeur, six peintures étaient accrochées, dont deux, une peinture de Jean-Baptiste Vanloo (89.5x116cm), et l'autre de Claude-Joseph Vernet (99x136cm) furent touchées.

sculptures. Pendant une durée très limitée, entre le 8 et le 20 août, l'exposition attira plus de 125 000 visiteurs, soit près de 10 000 visiteurs par jour. Elle voyagea ensuite dans quatre autres villes du Japon, à Matsuzakaya à Ôsaka et à Shizuoka, ainsi qu'au Centre culturel départemental de Nagoya et de Fukuoka. Plus de la moitié des œuvres furent empruntées à des collections particulières parisiennes, et le reste à des galeries d'art, notamment la Galerie Urban et la Galerie Bignou à Paris, ainsi que la O'Hana Gallery à Londres. Le jour de l'inauguration, environ trois cents personnes firent la queue pour attendre l'ouverture des locaux, qui furent remplis de visiteurs en une heure²⁰⁵. Comme on était en pleine période de vacances d'été, la plupart des visiteurs étaient des étudiants et des élèves des écoles. Pendant la durée de l'exposition, le *Mainichi* publia en première page de ses éditions du soir une série de cinq articles écrits par des personnalités du monde culturel [voir ill. 3]. Les articles étaient accompagnés d'une illustration. Le catalogue d'exposition, de quatre-vingt-quatre pages, comportant quatorze illustrations en couleur, soixante-deux en noir et blanc, ainsi que les textes écrits par Saburô Miyamoto, peintre, Yasuo Kamon, conservateur du Musée national d'art occidental, et Shûzô Yasui, se vendit très bien. Vers la fin de l'exposition, le 19 août, le *Mainichi* annonça que le catalogue serait vendu par correspondance, pour répondre aux très nombreuses demandes de la part du public de province qui ne pouvaient se rendre à l'exposition²⁰⁶.

Si nous tenons compte de sa courte durée, l'exposition Renoir à Matsuzakaya connut presque autant de succès que l'exposition Van Gogh de 1958 et l'exposition de l'Art français qui eurent lieu au Musée National de Tôkyô²⁰⁷. Elle fut également la première exposition importante au Japon, après celle de Van Gogh, qui soit consacrée à un peintre impressionniste. Il est significatif que cette exposition ait eu lieu non pas dans un musée, mais dans les locaux d'un grand magasin, qui ne disposait pas d'un équipement spécifique pour la présentation des œuvres d'art. A la suite de ce succès, un autre grand magasin, Seibu à Ikebukuro, Tôkyô, reprit le même thème. En collaboration avec le journal *Yomiuri*, l'exposition Renoir qui se tint en 1971 dans les locaux de Seibu

²⁰⁵ *Mainichi*, le 8 août, 1967.

²⁰⁶ *Mainichi*, le 19 août, 1967. Au Japon, le catalogue d'exposition n'est pas distribué en librairie.

²⁰⁷ Rappelons que l'exposition « Renoir au XXe siècle » au Grand Palais, du 23 sept. 2009 au 4 janvier 2010, attira 428 820 visiteurs pendant près de quatre-vingt-dix jours, soit moins de 5000 entrées par jour ; voir le Communiqué de presse de l'Office du Tourisme et des Congrès de Paris, publié le 17 septembre 2010 : « Fréquentation culturelle à Paris 2009-2010 : Le dynamisme des musées et monuments parisiens récompensé par de bons résultats. »

remporta un encore plus grand succès que celle de 1967, attirant plus de 555 000 visiteurs, soit près de 15 000 visiteurs par jour. Une troisième exposition Renoir fut organisée par Isetan en 1979, attirant cette fois-ci plus de 400 000 visiteurs, soit plus de 10 000 visiteurs par jour.

À partir de ce moment-là, presque tous les grands magasins se lancèrent dans l'organisation d'expositions présentant des peintures impressionnistes, en empruntant les œuvres à des collectionneurs privés et à des musées européens ou américains [voir **table 6**]. La peinture impressionniste devint leur thème préféré, car il annonçait toujours un succès.

Table 6 : Expositions dans les grands magasins, dont les peintures impressionnistes constituent le coeur (1950-1989) :

| Grand magasin | 1950-64 | 1965-1969 | 1970-74 | 1975-79 | 1980-84 | 1985-1989 | total |
|---------------|---------|-----------|---------|---------|---------|-----------|-------|
| Matsuzakaya | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 2 |
| Mitsukoshi | 0 | 0 | 1 | 2 | 3 | 2 | 8 |
| Takashimaya | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 1 | 3 |
| Isetan | 0 | 1 | 0 | 3 | 3 | 4 | 10 |
| Seibu | 0 | 1 | 1 | 2 | 2 | 2 | 8 |
| Tôkyû | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 2 |
| Odakyû | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 2 |
| Tôbu | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 1 |
| total | 0 | 3 | 4 | 8 | 13 | 9 | |

On recense ainsi entre 1979 et 1985 en moyenne plus de trois expositions de peintures impressionnistes par an à Tôkyô. Prenons 1981 comme exemple : « Monet, l'acheminement vers les Nymphéas » a lieu à Seibu du 24 avril au 20 mai ; une exposition « Mary Cassatt » se tient à Isetan du 11 juin au 7 juillet ; « Les peintres qui ont dépassé l'impressionnisme, Gogh, Gauguin et Seurat » est à Mitsukoshi du 21 juillet au 3 août, « Rouault et Renoir » à Mitsukoshi du 24 novembre au 7 décembre. Le public se voit ainsi offrir plusieurs occasions de voir des peintures impressionnistes,

tout au long de l'année.

Cette répétition du thème est une particularité des expositions dans les grands magasins. Les musées, qui sont davantage animés par une préoccupation éducative, cherchent à diversifier leurs thèmes d'expositions ; les grands magasins suivent leur propre logique, qui est différente de celle des musées : leur objectif était plaire au public, faire venir le public le plus nombreux, se donner une image d'authenticité et de luxe.

3-2. Le cas de Seibu : modèle d'un « musée » de grand magasin : pionnier de musée d'art contemporain

Seibu est un grand magasin fondé après la guerre. La compagnie des chemins, de fer, Seibu, avait acheté un grand magasin, qui devint indépendant en 1949 sous le même nom. Il construisit de nouveaux immeubles attenants aux grandes gares à partir de 1951. Dès 1952, Seibu se lança dans un projet d'exposition artistique, en commençant par des expositions gratuites de groupes d'artistes japonais contemporains. Pour Seibu, grand magasin tout juste établi, il était très important d'installer son image, notamment par rapport à des grands magasins plus anciens, comme Mitsukoshi ou Takashimaya. Après la guerre, non seulement Seibu, mais plusieurs autres grands magasins furent ouverts contiguement à des grandes gares, avec le soutien de compagnies de chemin de fer : Tōbu et Odakyū en 1962 ; Keio en 1964²⁰⁸. Ces nouveaux magasins devaient tous se trouver une place, face aux supermarchés en cours de développement rapide, et aussi face aux grands magasins déjà établis. Ils prirent modèle sur les grands magasins plus anciens ; l'exposition artistique fut considérée comme un bon moyen d'acquérir une réputation d'authenticité et de prestige.

Cependant, le Musée Seibu occupait une position très particulière parmi les *Bijutsu-kan* des grands magasins. Il a joué le premier rôle pour l'introduction de l'art

²⁰⁸ En gros, il existe deux origines pour les grands magasins au Japon : d'une part, des maisons de *kimono*, habit traditionnel japonais, qui furent transformé en grands magasins ; d'autre part, des sociétés ferroviaires, qui créèrent les grands magasins à côté de leurs gares . Ces derniers sont plus récents. Hankyū fut le premier à créer un grand magasin en 1929 à Ōsaka. Tōkyū suivit cet exemple en 1934 à Tōkyō. Mais c'est surtout après la guerre que plusieurs grands magasins furent fondés par les sociétés ferroviaires.

contemporain au Japon. Son programme était assez cohérent : il voulait donner à voir la création du temps présent, notamment celle des artistes étrangers, sans limites de genre.

Tout commence en 1961, l'année où Seiji Tsutsumi, fondateur du Musée Seibu, prend la direction du grand magasin Seibu. Il fait organiser une exposition Klee de grande envergure. Tsujii, connu aussi comme écrivain sous le nom de Takashi Tsujii, était déterminé à accorder une grande importance à l'art contemporain. En collaboration avec le *Yomiuri*, Seibu emprunte au Musée Berne un total de cent dix œuvres, dont trente peintures à l'huile et quarante aquarelles²⁰⁹. Il obtient aussi la collaboration de trois spécialistes, conservateurs et critiques d'art parmi les plus importants de l'époque : Atsuo Imaizumi, Sadakazu Hijikata, et Shûzo Takiguchi. C'est la première exposition Klee importante au Japon, et plus largement en Asie. Une des particularités du projet est sa durée : en général, les expositions des grands magasins sont d'une durée assez courte, de l'ordre de deux semaines, alors que l'exposition Klee va durer un mois, du 14 octobre au 14 novembre. C'est un projet ambitieux, car le grand magasin court un grand risque à consacrer pendant un mois entier son espace de vente à une exposition d'un peintre peu connu au Japon, qui attirera effectivement 25 000 visiteurs, soit moins d'un dixième de la moyenne quotidienne de l'exposition Renoir, par exemple.

Après l'exposition Klee, Seibu organisa successivement des expositions d'artistes contemporains : pendant les années 1960, Cocteau, Arshile Gorky, Dali, Gauguin, Henri Rousseau, Modigliani, Rubens et son temps, entre autres²¹⁰. Pendant les années 1970, Millet, Renoir, Léger, Monet, Giacometti, Marquet, Kisling, Matisse...²¹¹ La plupart de ces artistes furent présentés au Japon pour la première fois grâce à Seibu.

Suite à ces manifestations, Seibu prit la « décision courageuse » de consacrer le douzième étage de son immeuble exclusivement aux expositions artistiques²¹². Seibu est donc le premier grand magasin qui a fondé son propre *Bijutsu-kan*. Cette décision de Seibu a eu une grande influence sur les autres grands magasins, puisque presque tous les

²⁰⁹ 難波英夫「創立者の精神」、『西武美術館・セゾン美術館の活動 1975-1999』セゾン美術館 (Hideo Nanba, « L'esprit du fondateur », *Les activités du Musée Seibu et du Musée Sezon : 1975-1999*, le Musée Sezon), 1999, p. 6.

²¹⁰ 小田克史「魅力ある展覧会をつくる」『新しいミュージオロジーを探る』リブレポート (Katsushi Oda, « Concevoir des expositions attirantes », *À la recherche d'une nouvelle muséologie : Du musée Seibu au musée Saison*, Édition Libro Port), 1989, p. 130.

²¹¹ Les expositions Modigliani (1968), Millet (1970), Monet (1973) eurent lieu à Seibu à Shibuya, inauguré en 1968.

²¹² *idem*.

autres ont suivi son exemple. Seibu avait la grande ambition de devenir un centre culturel à Tôkyô. La première exposition du Musée Seibu, « Perspective de l'art contemporain japonais », accueillit seulement 7 000 visiteurs. Mais Tsutsumi avait la ferme intention de se consacrer à la création contemporaine. Dans la préface du catalogue de l'exposition, il explique l'esprit du nouveau musée :

En 1975, le musée fondé à Tôkyô ne peut pas être un établissement pour la conservation des œuvres, ni un lieu d'exposition où les produits d'un pillage sont présentés sous le nom d'œuvres d'art. S'il est souhaitable que ce musée fonctionne comme une base de l'esprit contemporain, quelle peut être son influence, et à partir de quel contenu ? [...] Sans aucun doute, il est nécessaire pour le musée [des années 1970] de ne pas avoir un message trop précis, ni de répondre à une certaine idéologie classique. Comme du sable recouvrant la dune, ou des nuages sur un lieu sauvage, nous voudrions que le musée se transforme sans arrêt. Comme un coup de vent laisse une trace sur le sable et la trace de pas l'efface et laisse une autre trace... [...] Un musée qui n'est pas un vrai musée. Nous l'appelons « le musée du quartier », « la base de l'esprit contemporain » ou « le magasin de l'esthétique créative »²¹³.

Il est clair que Tsutsumi avait les musées européens en tête. Il semblait essayer d'établir la position du nouveau musée par rapport aux « vrais » musées européens, ce qui est significatif, puisqu'il avait tout de même appelé son établissement *Bijutsu-kan*. Sous l'ère Meiji, le musée semblait être un attribut indispensable de l'État moderne. L'autorité politique inventa le terme *Hakubutsu-kan* et *Bijutsu-kan*, et fonda des établissements nommés ainsi. En 1975, Tsutsumi voulut mettre en question l'introduction de cette notion occidentale et proposer un modèle possible du *Bijutsu-kan* propre au Japon contemporain. Dans le texte, Tsutsumi critique également l'attitude des Japonais face aux œuvres d'art : le public apprécie sans recul critique la culture que les dirigeants ont rapportée des pays étrangers. Ils n'apprécient pas les œuvres d'art avec leur propre sensibilité. Tsutsumi voulait ainsi concevoir un espace d'exposition flexible,

²¹³ 堤清二「現代精神の基礎として」『日本現代美術の展望』(展覧会図録)西武美術館 (Seiji Tsutsumi, « Comme base de l'esprit contemporain », *Perspective de l'art contemporain japonais*, cat.expo., Musée Seibu), 1974, transcrit dans : 紀国憲一「西武美術館の14年とセゾン美術館の未来」『新しいミュージオロジーを探る』リプロポート (Kenichi Kinokuni, « Les quatorze ans du Musée Seibu et l'avenir du Musée Sezon », *À la recherche d'une nouvelle muséologie : du musée Seibu au musée Saison*), 1989, édition Libro Port, pp. 8-9.

avec l'ambition de secouer la sensibilité du public en proposant des créations contemporaines qui dépassaient les catégories traditionnelles de l'art²¹⁴. En 1989, les locaux du musée furent déplacés au rez-de-chaussée et au deuxième étage, avec un nouveau nom, Musée Sezon. La surface du Musée Sezon était le double de celle du Musée Seibu. Le Seibu a laissé son nom dans la réception de l'histoire de l'art contemporain au Japon, après sa fermeture en 1999. Au même étage du Musée, soit le douzième étage du grand magasin, se trouvait la librairie « Art vivant », spécialisée dans les livres d'art importés d'Europe et des États-Unis, et unique de son genre à Tôkyô. À partir de 1977, la librairie était entrée en relation d'affaires avec la librairie du Centre Georges Pompidou à Paris. Elle était très riche en produits et en informations²¹⁵. Takemi Kuresawa, critique d'art, se rappelle que quand il était étudiant, chaque fois qu'il avait l'occasion d'aller à Ikebukuro, il passait au grand magasin Seibu pour monter au dernier étage, au Musée et à Art vivant. Il rendait aussi une visite à Libro, une autre librairie située un étage en-dessous, puis au Studio 200 au huitième étage, un espace libre avec un programme variante consacré au cinéma, au théâtre, à la musique, entre autres. Pour lui, ces différents lieux lui procuraient une stimulation intellectuelle beaucoup plus vive que les cours de la faculté²¹⁶.

La politique du musée Seibu est censée suivre trois principes : présenter l'art contemporain ; traiter non seulement de genres divers comme la gravure, le design, la photo, les objets d'art, mais aussi s'intéresser à de nouvelles tentatives dans des domaines différents, comme la mode, la musique, le théâtre ou la littérature ; présenter des œuvres dont la valeur est déjà bien établie, et le patrimoine culturel des temps

²¹⁴ Le fait que le Musée Seibu soit plutôt réticent à présenter des artistes contemporains japonais, par rapport aux ceux européens, est contradictoire avec son ambition. Une conservatrice du Musée Sezon, — ou faut-il plutôt dire une organisatrice d'expositions ? , Etsuko Sugiyama, explique que ce déséquilibre venait en partie de l'art contemporain japonais lui-même²¹⁴. Nous n'entrerons pas dans le détail de ce problème : 杉山悦子「セゾン美術館と現代美術」『西武美術館・セゾン美術館の活動 1975-1999』セゾン美術館 (Etsuko Sugiyama, « Le Musée Sezon et l'art contemporain », *Les activités du Musée Seibu et du Musée Sezon : 1975-1999*, le Musée Sezon), 1999, pp. 10-11.

²¹⁵ Malgré le nombre d'entrées des expositions, le Musée Seibu put exercer une influence considérable sur la société. En fait, le Musée n'était pas le seul élément de la politique culturelle du grand magasin. Seibu développa en effet un groupe d'entreprises gigantesque, le groupe Saison, auquel était affilié une entreprise de restauration, une compagnie d'assurance... Le groupe Saison était également présent dans l'édition, le théâtre, le cinéma, et avait des boutiques de disques. Le Musée était au centre de ces diverses activités.

²¹⁶ Takemi Kuresawa, *La politique des musées*, Seikyû-sha, 2007, p. 131.

anciens²¹⁷. Il semble bien que le troisième principe ait été ajouté tardivement. Deux ou trois ans après l'ouverture, il a fallu changer de stratégie, car « il y a eu de plus en plus de demandes [de la part du corps administratif] d'organiser des manifestations qui puissent attirer davantage de public », car « il est difficile de faire vivre le musée avec des projets d'art contemporain qui attirent très peu de public, 100 ou 200 entrées par jour ». Ils furent alors « obligés de trouver un compromis²¹⁸. » Le Musée prit alors des mesures pour faire évoluer ses priorités thématiques, en organisant « une exposition impressionniste une fois de temps en temps, ou celle de la collection des chefs-d'œuvre du musée Kokyû, puisqu'on s'intéressait à l'époque au rapport diplomatique avec la Chine²¹⁹. » Hideo Nanba, directeur du Musée Sezon, critique sévèrement cette tendance :

À partir d'un certain moment, surgirent des éléments qui ne faisaient pas partie du projet de Seiji Tsutsumi, et on perdit ce qui y était. À partir d'un certain moment, les trois priorités 'l'art contemporain, le patrimoine culturel des temps anciens, le design', qui n'étaient pas du tout dans le projet de Tsutsumi, s'imposèrent. Il y eut des manifestations conçues uniquement pour attirer le public, qui ne correspondaient pas à l'orientation du Musée, des expositions d'artistes contemporains menées en dépit du bon sens par les artistes eux-mêmes, ou des présentations de thèmes répondant à la mode dominante²²⁰.

Les expositions impressionnistes ne convenaient pas tout à fait à l'orientation du Musée Seibu, mais elles étaient considérées comme un atout pour attirer un public le plus nombreux. Si nous comparons le nombre d'entrées des expositions de peintures impressionnistes et celle d'art contemporain, la différence est effectivement considérable [voir annexe 2].

Parmi les cent quarante expositions organisées entre 1975 et 1985, dix ont fait

²¹⁷ Kinokuni, *op.cit.*, p. 9

²¹⁸ 伊藤俊二、滝浩二、紀国憲一「新しいミューゼオロジーを探る」(座談会)『新しいミューゼオロジーを探る』リブレポート (Shunji Itô, Kôji Taki, Kenichi Kinokuni (table ronde) « À la recherche d'une nouvelle muséologie : du musée Seibu au musée Saison », *À la recherche d'une nouvelle muséologie : Du musée Seibu au musée Saison*, édition Libro Port), 1989, p. 26. Ces propos sont de Kikuni, directeur du Musée Saison. Il ne précise pas de qui venait cette demande. Nous supposons qu'il s'agit du département administratif du grand magasin Seibu.

²¹⁹ *ibid.*, p. 26-27.

²²⁰ Nanba, « L'esprit du fondateur », *op.cit.*, p. 7.

plus de 100 000 entrées [voir **table 7**]. Les manifestations portant sur les civilisations antiques, égyptienne, pakistanaise ou chinoise, ont toujours été les préférées du public. Viennent ensuite celles consacrées à l'art français du XIX^e siècle, notamment à la peinture impressionniste.

Table 7 : Expositions au Musée Seibu qui attirèrent plus de 100 000 entrées (1975-1985)

| | | | | |
|----|---|---------|------|----------------------|
| 1 | Antiquité égyptienne : Chefs-d'œuvre du Musée du Caire | 352 450 | 1983 | 2 avril – 29 juin |
| 2 | L'art Gandhâra, Pakistan | 339 259 | 1984 | 25 févr.-6 mai |
| 3 | Degas | 289 773 | 1976 | 23 sept.-3 nov. |
| 4 | Les maîtres de la peinture française dans la collection du Musée des Beaux-arts de Boston | 243 524 | 1979 | 28 juillet- 18 sept. |
| 5 | Les impressionnistes de la collection de l'Art Institute de Chicago | 222 798 | 1985 | 18 oct.-17 déc. |
| 6 | Collection du musée Kōkyū | 202 940 | 1985 | 29 juin-26 août |
| 7 | Chefs-d'œuvre de la peinture occidentale de la collection Armand Hammer | 163 823 | 1975 | 20 sept.-3 nov. |
| 8 | Pharaon d'or | 152 914 | 1984 | 27 oct.-18 déc. |
| 9 | Les dessins de Léonard De Vinci | 111 418 | 1985 | 9 mars-12 mai |
| 10 | Rodin | 105 198 | 1976 | 24 juillet-25 août |

Nous voudrions souligner que l'image utilisée pour l'affiche de l'exposition de la collection du Musée des Beaux-arts de Boston en 1979 (no.4), ainsi que celle de l'exposition de la collection Chicago en 1985 (no.5) étaient des peintures de Renoir : « Gabrielle et Coco jouant aux dominos » (1905) pour celle de 1979 [voir **ill. 4**], « Les deux sœurs (Sur la terrasse) » (1881) pour celle de 1985 [voir **ill. 5**]. C'est comme si les femmes de Renoir étaient une icône promettant le succès d'une exposition. Ajoutons que l'image utilisée pour l'affiche de l'exposition de 1975 sur la peinture française (no.7) était un « Semeur » de Van Gogh (1888) [voir **ill. 6**], alors que cette présentation de la collection Hammer contenait des œuvres des maîtres de la Renaissance italienne comme Léonard de Vinci et Raphaël, des maîtres hollandais du XVII^e siècle comme

Rubens, Rembrandt, ou des peintres du XVIII^e siècle français comme Fragonard, Watteau et Boucher.

Il va sans dire que c'est pour sa contribution à l'importation de l'art contemporain que le Musée Seibu laisse son nom dans l'histoire de la réception artistique. Aucun autre musée, public ou privé, n'a consacré d'exposition à Marcel Duchamp, Giacometti, Beuys ou César. En même temps, il contribua à la diffusion de la peinture impressionniste, ce qui s'écarte largement, voire même entre en opposition, avec les intentions de Tsutsumi lors de la fondation du Musée. Toutefois, le modèle du *Bijutsu-kan*, adapté au Japon des années 1970 et 1980, eut un grand succès. Ce furent bien les *Bijutsu-kan* de grands magasins qui accordèrent aux peintures impressionnistes une place privilégiée.

3-3. Le cas d'Isetan : stratégie commerciale ciblant les jeunes femmes

Contrairement à Seibu, qui était en un sens obligé de présenter des expositions de peintures impressionnistes, Isetan, qui fonda son musée quatre ans après Seibu, fixa d'emblée la peinture européenne du XIX^e siècle comme son thème d'expositions principal. Après l'exposition « Cézanne, Renoir et Rouault » en 1963, Isetan se lança dans les projets d'expositions de manière plus systématique[voir **table 8**]. En juin 1972, il transforma sa salle de théâtre d'environ 600m² dont l'espace pouvait convenir à des usages multiples, pour y installer une exposition de peinture française rassemblant des toiles de Millet, Corot, Bonnard et Utrillo, du 7 au 13 juin. Puis, en septembre 1979, Isetan fonda enfin son *Bijutsu-kan*, un espace de 550m² au septième étage de son immeuble, destiné spécialement aux manifestations artistiques. Depuis son ouverture en 1979 et jusqu'à sa fermeture en mars 2002, le Musée Isetan a accueilli près de 300 expositions.

L'année où il fut ouvert, comme nous l'avons déjà vu, le Musée Isetan présenta du 26 septembre au 6 novembre une exposition Renoir comportant cent-dix œuvres. L'exposition attira 400 000 visiteurs en trois semaines. Elle présentait notamment « La Yole », venue de la National Gallery de Londres, et aussi des œuvres

empruntées au Musée du Louvre, au Musée Marmottan, au Metropolitan Museum et au Musée des Beaux-arts de Chicago, entre autres. Une des raisons pour la création du musée était d'assurer la sécurité des œuvres. Suite à l'incendie d'un grand magasin à Kumamoto, Isetan explique que des règles de plus en plus strictes sont établies pour la présentation des œuvres d'art, notamment celles classées au patrimoine national²²¹. Le Musée Isetan était équipé de la climatisation, d'un système de contrôle de l'hygrométrie, et d'un éclairage approprié. Isetan, qui proposait au public des manifestations culturelles diverses, considérait l'organisation d'expositions artistiques comme un élément indispensable de sa stratégie de communication.

Table 8 : Liste des expositions de peintures impressionnistes à Isetan : (1950~1989)

| | date | collaborateur | Titre | visiteurs |
|------|----------------------|-----------------|--|-----------|
| 1963 | 5 mars -17 mars | - | Cézanne, Renoir, Rouault | - |
| 1979 | 26 avril -8 mai | Yomiuri Shimbun | Les impressionnistes italiens | 24 755 |
| 1979 | 26 sept. -6 oct. | Yomiuri Shimbun | Renoir | 408 002 |
| 1981 | 11 juin - 7juillet | Asahi Shimbun | Mary Cassatt | 66 111 |
| 1983 | 21 oct. - 4 déc. | NTV | La collection du Musée des Beaux-arts de Boston : De la Renaissance aux impressionnistes | - |
| 1984 | 9 mars - 9 avril | Tôkyô Shimbun | Pissarro | 80 114 |
| 1985 | 7mars - 14 avril | Tôkyô Shimbun | Sisley | 112 871 |
| 1986 | 26 juin - 29 juillet | Nikkei Shimbun | Manet | 81 596 |
| 1986 | 18 sept. - 7 oct. | Tôkyô Shimbun | Cézanne | - |

Suite au succès de l'exposition de peintures françaises et de celle sur Renoir, le Musée Isetan décidé de se focaliser sur les peintures impressionnistes et les peintres européens du XIX^e siècle. Il était convaincu que ces thèmes « plaisent aux femmes²²². » Or, Isetan a toujours voulu être le grand magasin de la mode. En 1958, il organisa un défilé de

²²¹ 伊勢丹広報担当社史編纂事務局（編）『伊勢丹百年史：三代小菅丹治の足跡をたどって』伊勢丹（Bureau de compilation de l'histoire d'Isetan du Département de la Communication d'Isetan, *Cent ans d'Isetan : à la recherche de la trace du troisième président Tanji Kosuge*, Isetan), 1990, p. 407.

²²² *idem*.

mode de Pierre Cardin. En 1960, il passa un contrat avec des dessinateurs de mode italiens comme Emilio Pucci et introduisit ainsi la mode italienne au Japon avec le slogan « la mode italienne est à vous ». En 1975, il accueillit une boutique de Calvin Klein, alors la cible de toutes les attentions dans les milieux de la mode new-yorkaise. En 1975, il passa un contrat avec des créateurs comme Karl Lagerfeld ou Moschino. Il permettait ainsi au grand public de découvrir la dernière mode européenne et new-yorkaise. En même temps, il exploitait de nouvelles catégories de consommateurs. Ayant appris qu'aux États-Unis les « teenagers » étaient considérés comme une catégorie de consommateurs, Isetan essaya dès l'été 1956 de mettre en vente des vêtements destinés aux adolescentes, alors qu'il n'existait jusque-là que des vêtements destinés aux enfants et aux femmes. Dans le même ordre d'idées, il lança en 1985 un projet innovant de « Cinderella City », transformant une partie du premier étage du magasin en une sorte de quartier destiné aux adolescentes, doté non seulement de boutiques de vêtements, mais aussi d'un café et d'un salon de coiffure. Ce projet avait pour but de séduire les filles de la génération du baby-boom. En 1971, Isetan trouva une autre catégorie d'âge, en proposant une série de vêtements destinés aux jeunes femmes mariées ou à celles qui travaillaient ; ces dernières, qui avaient en effet les moyens d'acheter des vêtements de qualité, cherchaient des vêtements pas trop classiques que portaient des femmes plus âgées. Le style destiné à cette catégorie de clientes, baptisé « Missy Casual », se diffusa très vite à d'autres grands magasins.

La stratégie d'Isetan est ainsi à la fois d'introduire des produits de designers à la pointe de la mode européenne, et de cerner des catégories de consommateurs pour les classer minutieusement, afin de proposer des produits plus personnalisés. Il est clair que la principale cible d'Isetan était la clientèle féminine²²³. En classant soigneusement les femmes en plusieurs catégories, adolescentes, jeunes, jeunes femmes, femmes, en estimant que ces catégories correspondaient en 1971 aux tranches d'âge de 16 à 19 ans, 20 à 24 ans, 25 à 29 ans et plus de 30 ans, Isetan réussit à trouver le besoin potentiel des clients.

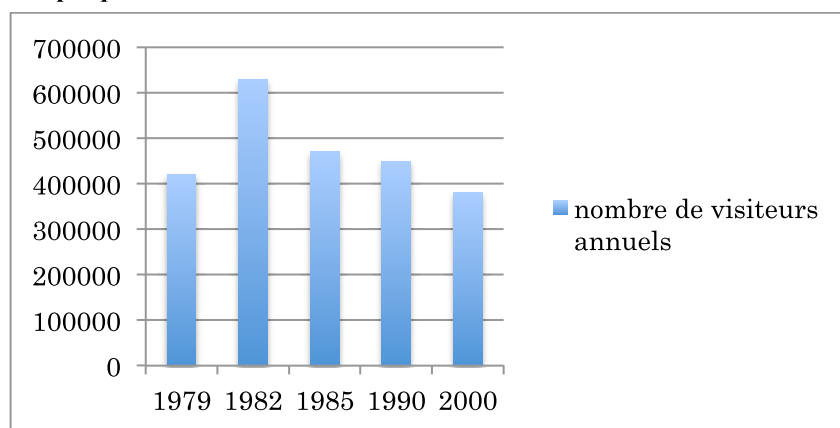
Isetan estimait que les peintures impressionnistes plaisaient à leurs clientèles. D'où la répétition des expositions des peintres impressionnistes. La nouveauté introduite par Isetan est qu'il choisit de présenter à tour de rôle différents peintres

²²³ Il est vrai qu'Isetan est aussi le premier grand magasin qui ouvrit en 1968 un immeuble destiné uniquement aux hommes. Mais les hommes n'étaient pas aussi soigneusement catégorisés.

impressionnistes alors très peu connus : Mary Cassatt, Pissarro, ou Sisley.

Le Musée Isetan ferma définitivement ses portes en 2002. « La demande du public commençait à évoluer²²⁴ », expliquait-on lors de la fermeture. Le nombre de visiteurs n'avait cessé de diminuer depuis 1985, où le Musée avait connu son apogée, avec 470 000 visiteurs annuels²²⁵ [voir graphique 1].

Graphique 1 Nombre de visiteurs annuels à Isetan



La fermeture du Musée Sezon (Seibu) trois ans plus tôt, en 1999, avait eu un grand impact non seulement sur les autres *Bijutsu-kan* des grands magasins, mais plus généralement sur les milieux artistiques japonais. La plupart de ces *Bijutsu-kan* ont été fermés au tournant du siècle²²⁶ : Mitsukoshi en 1999, Odakyû et Tôbu en 2001, Isetan en 2002. Les grands magasins avaient des difficultés à maintenir leurs musées en raison de l'effondrement de l'économie. La demande du public commençait également à changer : il pouvait voyager plus facilement à l'étranger pour y visiter lui-même les musées. Les *Bijutsu-kan* de grands magasins n'avaient plus de rôles.

« Tous les autres *Bijutsu-kan* de grands magasins fondés après le Musée Sezon ne sont que des espaces créés pour attirer le public » critiquent certains²²⁷. Certes,

²²⁴ 「伊勢丹美術館の閉館」『毎日インタラクティブ』 (« La fermeture du musée Isetan », *Mainichi Interactive*), le 31 octobre 2002.

²²⁵ Nombre d'entrée au Musée Isetan : 420 000 (1979, inauguré au mois de septembre) ; 630 000 (1982) ; 470 000 (1985) ; 450 000 (1990), 380 000 (2000).

²²⁶ Tôkyû est le seul qui continue à mener activement des projets culturels d'une dimension importante. Il a ainsi fondé en 1989 « bunkamura », un centre culturel important comprenant un *Bijutsu-kan*, une salle de concert, un cinéma, un théâtre et une librairie. Le Musée organise régulièrement des expositions artistiques de collections étrangères.

²²⁷ 米倉守「さらば百貨店、名門出版社、大新聞社、そして美術館」『月刊美術』(Mamoru Yonekura, « Au revoir les grands magasins, les maisons d'édition réputées, les grands quotidiens, et les musées »),

les autres grands magasins n'avaient pas une vision aussi innovante, ni une volonté aussi ferme. Les expositions artistiques n'étaient que des activités secondaires pour les grands magasins. Le Musée Sezon (Seibu) mis à part, ces grands magasins n'ont laissé aucune publication sur eux-mêmes. Les publications sur l'histoire des grands magasins consacrent très peu de pages à leurs musées. Les catalogues d'exposition sont les seuls documents qui permettent de retracer leurs activités²²⁸. Les *Bijutsu-kans* des grands magasins n'étaient-ils qu'un rêve à une époque de prospérité ? Cette caractéristique éphémère qui attira autant de public, contribua à une diffusion à la fois d'habitude d'aller aux expositions artistiques et des images des peintures impressionnistes.

4. Conclusion : les grands magasins, substituts du musée

Les grands magasins, destinés avant la guerre aux bourgeois des villes, furent à la portée du grand public après la guerre. Le public des expositions artistiques des grands magasins n'était sans doute pas le même que celui des musées. Masaru Katsumi, critique d'art, suggéra en 1956 que certains artistes n'aimaient pas y exposer leurs œuvres, car « le public des expositions de grands magasins est un amalgame de gens divers, et inférieur au public du musée »²²⁹. Le public des grands magasins est constitué de ceux qui « ne sont jamais allés dans une galerie, ni au *Nitten*, Salon annuel », dit un autre critique²³⁰. Ce doit être en partie vrai. Et c'est précisément la particularité des expositions des grands magasins.

Etsuko Sugiyama, conservatrice du Musée Sezon, compare ainsi la fondation du musée en 1975 à celle d'« une baraque foraine illégale »²³¹ : « il fut inauguré en tant que prétendu “musée” »²³². Les *Bijutsu-kans* des grands magasins sont différents des musées

Gekkan Bijutsu), no.283, avril 1999, p. 100.

²²⁸ Beaucoup de grands magasins continuent d'une manière ou d'une autre à organiser des activités culturelles, sur une surface moindre et pour des usages divers. Les œuvres d'art font partie toujours des marchandises proposées à la vente.

²²⁹ Katsumi, « Les expositions dans les grands magasins », *op.cit.*, pp. 271.

²³⁰ 北川桃雄「商品としての美術—デパートの美術部展—」『藝術新潮』(Momoo Kitagawa, « Les œuvres d'art comme marchandise : l'exposition du rayon Art des grands magasins », *Geijutsu Shinchō*), mai 1958, pp. 42-45.

²³¹ Plus précisément, elle utilise le terme de « tente » et non l'expression baraque foraine. Elle se réfère sans doute à la tente rouge d'une troupe de théâtre d'avant-garde de Karajyûrô, active à la fin des années 1960. La tente était installée quelque fois illégalement dans des espaces publics.

²³² Sugiyama, *op.cit.*, p. 10.

européens. Rappelons aussi qu'une des particularités des grands magasins par rapport aux boutiques classiques était la présentation des marchandises. Ils ressemblent au musée en ce sens qu'ils exposent des objets. Les expositions artistiques collent bien à l'activité des grands magasins, même si elles n'ont pas toujours pour but de les vendre. Les grands magasins étaient un lieu idéal pour abriter un *Bijutsu-kan* et c'est cette association des grands magasins et des *Bijutsu-kans* qui permit de diffuser les images des peintures impressionnistes auprès du grand public.

Chapitre 3 : Les collections privées et les musées

Comme nous avons essayé de le montrer dans un autre chapitre, les grands magasins ont joué un rôle important pour la diffusion des images de peintures impressionnistes au Japon après la guerre, attirant souvent plus de visiteurs que les musées. Toutefois, nous ne pouvons pas négliger l'importance des collections de peintures impressionnistes au Japon, qui avaient été constituées dès les années 1910. Les collections d'art occidental furent notamment constituées au Japon après la première guerre mondiale, entre 1918 et 1923, privilégiant les peintures modernes françaises. Ces collections permirent à certains privilégiés de voir les originaux de peintures modernes françaises et contribuèrent à former leur goût pour lui avant la Deuxième Guerre mondiale. Bien que des œuvres d'art occidental appartenant aux collectionneurs privés aient été présentées quelques fois à l'occasion d'expositions diverses, il faut attendre après la Deuxième Guerre mondiale pour que le public ait un accès facile à ces œuvres importées au Japon. Une exception fut la collection de Magosaburô Ôhara. Ôhara inaugura un musée pour abriter sa collection d'art moderne occidental en 1931. Ce fut le premier et le seul musée consacré à l'art occidental au Japon, jusqu'à l'ouverture du Musée Bridgestone en 1952. Toutefois, nous ne pouvons pas dire que le musée offrait au public un accès « facile » à l'art occidental. Le musée était situé à Kurashiki, ville à l'extrémité ouest de l'île de Honshû, et se trouve environ à 600 kilomètres de Tôkyô. À l'époque où les moyens de transport n'étaient pas développés, il fallait une vraie passion et certains moyens pour pouvoir visiter ce musée.

C'est donc après la Deuxième Guerre mondiale que le public a eu la possibilité de voir les œuvres d'art apportées au Japon entre les deux guerres. Les collections constituées pendant cette période seront présentées au public, abritées dans les deux Musées principaux consacrés à l'art occidental : le Musée Bridgestone ouvert en 1952 et le Musée national de l'art occidental ouvert en 1959. Shôjirô Ishibashi, président de l'entreprise des pneus Bridgestone, constitua sa collection, pendant la période de la fin de la guerre et peu après la guerre, rachetant les œuvres que des collectionneurs d'avant guerre avaient été obligés de vendre à cause de la guerre. Il a pu ainsi réunir un ensemble important d'œuvres importées au Japon avant la guerre pour

les présenter au public au Musée Bridgestone en 1952. La collection Matsukata, constituée après la Première Guerre mondiale et au cours des années 1920 et restée en France jusqu'après la guerre, fut retournée au Japon, pour constituer le noyau de collections du Musée national d'art occidental inauguré en 1959.

Si les œuvres n'avaient pas été physiquement présentes au Japon, le goût pour les peintures impressionnistes n'aurait pas pu s'ancrer dans l'esprit des Japonais. Les collections permirent d'établir le goût pour les peintures impressionnistes avant la guerre et à servir de base pour la diffusion d'images de peintures impressionnistes parmi le grand public après la guerre.

1. La constitution des collections de peintures occidentales au Japon : 1918-1923

L'importation des peintures occidentales se concentre dans la période 1918-1923, de la fin de la Première Guerre mondiale à l'année où un grand séisme causa des dégâts considérables dans la région de Tôkyô, le *Kantô*. Cette « grosse vague de Taisei Meiga (chefs-d'œuvre de peintures occidentales) » a déjà fait l'objet d'études, notamment le livre de Katsumi Miyazaki récemment publié²³³. Un nombre considérable de peintures impressionnistes fut apporté au Japon pendant cette période. Miyazaki dans son livre consacré à l'arrivée de peintures occidentales au Japon avant la Deuxième Guerre mondiale en analyse ainsi la raison : du point de vue économique, le Japon vit une surchauffe qu'il n'avait jamais connue, grâce à la Première Guerre mondiale, durant laquelle le Japon était allié de l'Entente, mais à laquelle il n'avait que peu participé militairement. La classe bourgeoise se développa rapidement. En 1913, cent quarante personnes avaient un revenu annuel de plus de cinquante mille yens ; en 1923, plus de neuf cents personnes, en 1923 plus de six milles personnes furent classées dans cette catégorie. Le marché d'art au Japon devint très actif. Entre 1919 et 1920, les prix d'adjudication de deux boîtes laquées décoratives du XIII^e siècle, atteignirent chacune plus de deux cent mille yens. La hausse de la valeur du yen et la baisse de la valeur du franc français favorisèrent les amateurs d'art pour leurs acquisitions d'œuvres françaises.

²³³宮崎克己『西洋絵画の到来：日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』日本経済新聞出版社 (Katsumi Miyazaki, *L'arrivée des peintures occidentales*, Nihon Keizai Shimbun Shuppan-sha), 2007.

Un yen valait 2,5 francs avant la guerre, 5,4 francs en 1920, 11 francs en 1926. Les prix les plus élevés des peintures impressionnistes atteignaient vingt mille yens, leur prix moyen était plutôt autour de six mille yens. Ces prix étaient largement inférieurs à certains objets d'art japonais. Les peintures impressionnistes étaient accessibles pour les collectionneurs japonais du point de vue du prix.

Du point de vue esthétique, les revues d'art et de littérature, notamment *Shirakaba*, qui parut entre 1910 et 1923, se consacrèrent à l'introduction de l'art moderne occidental, Van Gogh, Cézanne et Renoir plus particulièrement. Cette introduction de l'art moderne occidental autour de *Shirakaba* eut une influence considérable sur les jeunes peintres et intellectuels contemporains et la génération suivante. Au fur et à mesure que les informations arrivaient des pays occidentaux et que les jeunes intellectuels enrichissaient leurs connaissances de l'art occidental, ils commençaient à accorder de plus en plus d'importance aux œuvres d'art occidental. Depuis l'ouverture du Japon en 1858 jusqu'aux années 1910, les peintures occidentales ne furent pas très populaires, alors qu'au même moment des japonais étudiaient les peintures à l'huile de style occidental en Europe dès les années 1870. Pendant la période de la floraison du Japonisme en Europe, le Japon importait très peu de peintures occidentales. L'importation des œuvres d'art occidental n'était pas l'objet de commerce, alors que l'exportation des objets d'art japonais l'était. Les marchands d'art en Europe important les objets japonais comme Samuel Bing ou Tadamasa Hayashi, marchand d'art japonais basé à Paris, ne semblaient jamais tenter d'exporter les œuvres occidentales au Japon. D'ailleurs, la collection de Hayashi, composée d'art moderne français, Corot, Courbet, Manet, Monet, Morisot, Degas, Renoir entre autres, fut dispersée lors de sa vente aux États-Unis en 1913, sans avoir pu trouver d'acheteurs japonais après sa mort au Japon en 1906. Juste avant la vente de la collection Hayashi aux États-Unis, les membres de la revue d'art *Shirakaba* eurent l'occasion de voir cet ensemble. Impressionnés, ils réussirent à convaincre le Marquis de Moritatsu Hosokawa (1883-1970), descendant direct du seigneur Kumamoto, d'acquérir la collection, mais il était trop tard.

Les membres de *Shirakaba* et ses partisans admiraient l'art moderne occidental, notamment Van Gogh, Cézanne et Renoir, et aspiraient à voir ou posséder leurs œuvres. C'est pour cela que Mushanokôji déplorait ainsi en 1917 dans la postface du numéro de septembre :

Combien admirons-nous leur bienveillance si des riches achètent des chefs-d'œuvre occidentaux que nous aimons tant. Je pense qu'il y doit avoir quelqu'un. S'ils achètent des œuvres de Rembrandt, Greco, Goya, Chavannes, Cézanne, Van Gogh, etc., plutôt qu'acheter les œuvres d'art japonais, cela peut avoir une influence vivante et importante sur la société. Ce sera un travail bénéfique et un honneur pour eux, et on leur sera reconnaissants de leur acte²³⁴.

Mushanokôji soulignait l'importance d'avoir au Japon des œuvres d'art occidentales. Sans se contenter d'attendre une bienveillance des riches, le groupe de *Shirakaba* prit l'initiative de faire un appel de fonds pour acquérir des œuvres d'art sur l'initiative de Mushanokôji. Dans le numéro suivant, ils publient un article intitulé « À propos d'une création d'un musée » pour organiser une collecte auprès des lecteurs. On pouvait y souscrire à partir d'un yen. Si la souscription n'atteint pas 20 000 yens, ils renonceraient à construire le bâtiment du musée et se contenteraient d'organiser une exposition à la place. Ils comptent acheter d'abord une œuvre de Van Gogh ou Cézanne et les souscripteurs pouvaient voter pour l'un ou l'autre. Finalement, ils finirent par collecter 6 754 yens de souscription de 1 315 personnes en deux ans et demi. Des lecteurs fervents de *Shirakaba*, Monsieur et Madame Sôma, un couple de musiciens en séjour à Paris, proposèrent à Mushanokôji une collaboration. Ils lui envoyèrent régulièrement des informations sur les peintures disponibles dans les galeries parisiennes. Après avoir compris qu'ils ne pourraient acheter qu'une ou deux peintures de Cézanne pour les quelque 6 000 yens qu'ils avaient collecté, les membres de *Shirakaba* décidèrent de demander à leurs amis riches d'acheter des œuvres en attendant d'avoir suffisamment de fonds pour les racheter. Suite à la sollicitation des membres de *Shirakaba*, Koyata Yamamoto, exportateur de coton à Ôsaka, acheta, en février et mars 1920, un « Tournesol » de Van Gogh (brûlé pendant la guerre)[voir ill. 7], un dessin des « Baigneurs au repos » de Cézanne (Musée Bridgestone) [voir ill. 8] et un dessin de Rodin. Ensuite avant le mois de septembre 1920, *Shirakaba* acheta un paysage de Cézanne (Musée Ôhara)[voir ill. 9] et une gravure de Dürer²³⁵. Moritatsu Hosokawa,

²³⁴ 武者小路実篤「六號雜記」『白樺』(Saneatsu Mushanokôji « Rokugô Zakki » *Shirakaba*), vol. 8, no. 9, sept. 1917, p. 249.

²³⁵ L'œuvre fut déposée en 1968 au Musée Ôhara par les membres de *Shirakaba*.

acheta en 1920 un « Autoportrait au chapeau » de Cézanne (Musée Bridgestone) [voir ill. 10]. Hosokawa acquit également, avant 1922, une « Baigneuse » de Renoir (Musée Bridgestone) [voir ill. 11], acheté directement du peintre par Shintarô Yamashita, peintre en 1909²³⁶, et une peinture de Matisse. Sôma offrit un dessin de Puvis de Chavannes à *Shirakaba*. Influencé par cette revue, Sôma constitua lui-même une collection d'une vingtaine d'œuvres d'artistes français comme Cézanne, Van Gogh, Rodin, Millet et Puvis de Chavannes. *Shirakaba* organisa entre le 5 et le 13 mars 1921 une exposition artistique, intitulée « la première exposition du Musée Shirakaba » pour présenter quinze œuvres d'art moderne empruntées à Yamamoto, Hosokawa et Sôma.

Bien que *Shirakaba* ne soit pas arrivé à construire le musée, leur campagne pour la création d'un musée d'art occidental au Japon eut une influence sur les milieux artistiques. Ce sera les vœux partagés par des artistes et des amateurs d'art occidental au Japon. En fait, les peintres japonais étudiant la peinture à l'huile étaient dans une situation étrange. Bien que certains peintres aient eu la chance d'étudier en Europe, la plupart n'avaient toutefois que rarement l'occasion de voir les œuvres des grands maîtres européens. La peinture à l'huile était une technique apportée au Japon depuis peu de temps seulement. Comment peut-on étudier la peinture à l'huile de la manière occidentale sans connaître leurs grands prédécesseurs? Si Matsukata et Ôhara, les deux collections les plus importantes de l'art occidental au Japon des années 1910 et 1920, furent constituées en vue de créer un musée, ils étaient évidemment encouragés par un désir et un besoin de plus en plus fort des peintres et des amateurs de vouloir avoir les œuvres d'art au Japon. Matsukata et Ôhara, qui ne connaissaient pas bien l'art occidental, furent amenés à collectionner les œuvres d'art pour aider les études des jeunes artistes. La collection d'œuvres d'art occidentales n'était pas une habitude implantée au Japon. Ils ont constitué une collection importante, parce qu'ils considéraient que c'était la responsabilité des grands entrepreneurs de répondre à la demande de la société. Sans connaissance de l'art occidental, Matsukata et Ôhara demandaient des conseils auprès des spécialistes. Ce fut des avis des spécialistes qui marquèrent surtout leur collection.

À côté de Matsukata et Ôhara, nous pouvons citer plusieurs collectionneurs qui constituèrent une collection d'art moderne français à cette époque. Kichizaemon

²³⁶ Cette œuvre a été déjà présentée en 1912 à quatrième exposition de *Shirakaba*.

Kishimoto, fils d'un entrepreneur de la sidérurgie, était un grand amateur de Rodin et Renoir. Pendant son voyage entre 1918 et 1920 aux États-Unis et en Europe, il acheta en France trois sculptures et environ soixante-dix dessins de Rodin, quatre peintures de Renoir. Il acquit également des œuvres de Manet, Pissarro, Degas, Cézanne et Matisse. Son autobiographie démontre vivement son émotion lorsqu'il visita un musée à Chicago :

Dès que j'entrai dans le musée, je fus cloué sur place. Je vis pour la première fois de ma vie, les œuvres de Cézanne et de Renoir. Je crois qu'il y avait aussi des œuvres de ce qu'on appelle post impressionnisme, mais je n'ai pas de catalogue pour le vérifier. De toute façon, ce qui m'a attiré, c'était Renoir, de nombreux chefs-d'œuvre de Renoir²³⁷.

En Europe, il passait son temps à visiter des galeries d'art.

À Bernheim-Jeune, j'ai épanché honnêtement ce que je voulais. Je voulais acheter des œuvres des impressionnistes, notamment Renoir et Cézanne. Comme le budget était limité, même de petites œuvres ou de dessins²³⁸.

Il acquit enfin « La Baigneuse assise » de Renoir peint en 1914, conservé actuellement au Musée Bridgestone [voir illustration 12]. Sanji Kuroki (1884-1944) était un autre collectionneur, proche de Monet. Fils d'un général de l'armée, issu d'une noble famille, Kuroki séjourna en France entre 1919 et 1922, le Ministère des Finances lui ayant confié des études sur les circonstances financières internationales et le système bancaire européen. Sa femme, Takeko, est une nièce de Matsukata. Proche du groupe de *Shirakaba*, Sanji connaissait bien les mouvements artistiques en France. Le couple se lia d'amitié avec Monet et acquit quelques peintures de lui. Pendant son séjour en France, Kuroki acquit une trentaine d'œuvres, dont quatre peintures de Monet, un Sisley, Picasso, Bonnard, Rodin. Quelques-unes de ces œuvres acquises par des collectionneurs japonais furent présentées à diverses expositions de sociétés des artistes à côté

²³⁷ 岸本吉右衛門『鉄屋のぼんち』1959年(Kichizaemon Kishimoto, *Tetsuya no Bonchi*, 1959), cité dans : 宮崎克己「あこがれの“泰西名画”を現地で買った“小コレクターたち”」『芸術新潮』(Katsumi Miyazaki, « Les petits collectionneurs qui achetèrent des peintures occidentales sur place » *Geijutsu Shinchô*), déc. 1997, p. 96 ; Miyazaki, 2007, *op.cit.*, p. 213.

²³⁸ *idem*.

d'œuvres d'artistes japonais. Deux de ces rares occasions furent les expositions de « la peinture et la sculpture françaises » en 1920, dont l'une fut organisée par Nihon Bijutsu In (Institut japonais de l'art) à Tôkyô, l'autre par le quotidien *Ôsaka Yomiuri Shimbun* à Osaka. Ce fut des expositions organisées spécialement pour montrer des œuvres des artistes français. L'exposition à Tôkyô était composée de cinq Renoir, trois Degas, trois Cézanne, trois Matisse, un Pissarro, un Manet, un Simon, quatre sculptures et soixante-sept dessins de Rodin²³⁹.

La montée de l'intérêt pour l'art moderne français à cette époque coïncidant avec la prospérité du Japon permit de faire naître ces collections au Japon. Les collections constituées à cette période particulière serviraient après la guerre de base pour la réception de l'art occidental au Japon. Nous voudrions-nous focaliser ici sur deux collections parmi les plus importantes de cette période, celle d'Ôhara et de Matsukata, pour étudier comment elles furent constituées. Leurs collections avaient des points communs. Premièrement, la période de la collection était assez proche : Matsukata constitua sa collection entre 1916 et 1923, Ôhara entre 1920 et 1923. Deuxièmement, les deux hommes d'affaires, conscients qu'ils n'avaient pas l'œil pour choisir des œuvres d'art occidental, confièrent la sélection à des spécialistes. Troisièmement, ils avaient un objectif précis pour leur collection, la fondation d'un musée d'art occidental pour le bien public, notamment pour les peintres japonais qui étudiaient la peinture à l'huile.

2. La collection Ôhara

Bien que le Musée Ôhara présente aujourd'hui un éventail très large de collection, de l'antiquité égyptienne jusqu'à l'art contemporain, le noyau de sa collection constitué au début des années 1920, était l'art moderne français. Il s'agit de la première collection d'une dimension importante de peintures occidentales, mise à part la collection de Hayashi Tadamasa, dispersée à la vente aux Etats-Unis en 1913. Le Musée Ôhara fondé en 1930 pour ouvrir au public cette collection fut le premier musée consacré à l'art occidental au Japon. Situé dans la ville de Kurashiki, située environ

²³⁹ Miyazaki, 2007, *op.cit.*, p.217.

550km à l'ouest de Tôkyô, 150km à l'ouest d'Ôsaka, il fut un centre artistique important de l'ouest du Japon. Il fut notamment un modèle de l'art occidental pour les collectionneurs des générations suivantes, comme Ishibashi du Musée Bridgestone et Isao Itô, président de la banque d'Hiroshima et le premier directeur du Musée Hiroshima.

Magosaburô Ôhara (1880-1943), fils du fondateur de l'entreprise de filage Kurashiki Bôseki, succéda à son père en 1906. Converti au christianisme, intéressé à travailler pour le bien public, il fonda trois instituts des recherches en 1914, en 1919 et en 1921, respectivement sur des problèmes sociaux, sur l'agriculture et sur la science du travail. Il fonda également un hôpital en 1923. Comme Matsukata, Ôhara eut l'idée de créer un musée de l'art occidental pour les études de jeunes peintres à l'huile. L'idée ne venait pas de lui-même, mais d'un jeune peintre, Torajirô Kojima (1881-1929) que Magosaburô soutenait financièrement. Ôhara confia entièrement à Kojima la constitution de sa collection, y compris le choix des œuvres. Comme Kojima était un membre de la Société Nationale des Beaux-Arts à Paris, les œuvres des membres de cette société, comme Desvalière, Malval, Latouche, Ottoman, Matisse, Mesnard, Guérain, Simon, Denis, Le Sidaner, Lebasque, Zing, Flandrin, Besnard, Raffaëlli, Lebourg, D'Espagne, Douchet, Prine, Boznanska, Segonzac, Gregoire, occupent une partie importante de la collection.

2-1. Son origine : l'initiative du peintre Torajirô Kojima

Kojima étudia en Belgique et en France grâce au soutien financier d'Ôhara entre 1908 et 1912. Pendant son premier séjour, il acheta « Les Cheveux », une œuvre d'Aman-Jean, membre important du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts où une œuvre de Kojima fut reçue en 1911. Kojima envoya à Ôhara une lettre signée en commun avec Kunishirô Mitsutani, peintre soutenu également par Ôhara, pour lui demander un financement pour cette acquisition. Ce fut la première œuvre acquise pour le futur Musée Ôhara²⁴⁰. Dans la lettre, Kojima expliquait que l'acquisition de cette

²⁴⁰ 松岡智子「児島虎次郎と大原コレクション—西洋絵画を中心に」『児島虎次郎』展覧会カタログ、大原美術館 (Tomoko Matsuoka, « Torajirô Kojima et la collection Matsukata », *Torajirô Kojima*, cat.expo. au Musée Ôhara et huit autres musées), 1999-2000, pp. 153-161.

œuvre n'était pas pour lui-même, mais pour tout le milieu artistique au Japon, en essayant de le convaincre que la collection des peintures occidentales serait très instructive pour les artistes japonais. Bien qu'Ôhara, avec une grande confiance en Kojima, ait accepté d'envoyer le moyen d'acheter cette œuvre, il ne comprenait pas à ce moment-là la vraie intention de Kojima. En 1914, Mitsutani sollicita Ôhara pour acquérir une « Baigneuse » de Renoir [voir ill. 12]. Sôtarô Yasui, qui servait d'intermédiaire, demanda à Renoir à Cagnes de peindre une Baigneuse.

Pendant son deuxième séjour, entre 1919 et 1921, Kojima adressa à Ôhara plusieurs lettres pour obtenir une réponse positive pour l'acquisition d'œuvres d'art. Il acheta enfin vingt-huit peintures à l'huile et aquarelles de divers artistes, principalement les membres de la Société Nationale, ainsi que vingt-quatre gravures de Cotte²⁴¹. Nous pouvons citer parmi ces œuvres entre autres « Les Nymphéas » de Monet [voir ill. 14]. « Le Portrait de Mademoiselle Matisse » de Matisse, des œuvres de Marquet, Serusier, et Denis. Kojima acquit « Les Nymphéas » directement du peintre, à qui il rendit visite avec Kuroki en 1920. Ces œuvres acquises par Kojima seraient présentées au public en 1921 dans la ville de Kurashiki, où se situait le siège de l'entreprise d'Ôhara. Grâce au succès de cette exposition, Ôhara comprit enfin l'importance d'une telle collection et décida de soutenir pleinement l'activité des acquisitions. Kojima, déjà rentré au Japon, confia l'acquisition des œuvres à son collègue Hôsakû Saitô et Aman-Jean. Ils acquirent et envoyèrent en janvier 1922 vingt peintures à l'huile et aquarelles. Suite à un problème de santé d'Aman-Jean, sa femme, Thadée Caroline, lui succéda dans cette mission avec le concours de Lucien Simon, un peintre membre de la Société Nationale. Ils expédièrent à Kojima vingt peintures à l'huile. Le choix de Lucien Simon et de Thadée Caroline était plus varié par rapport à celui de Kojima ou Aman-Jean. Les œuvres de peintres de la Société Nationale occupèrent la majorité des acquisitions de Kojima et d'Aman-Jean (quinze sur dix-huit pour Kojima et quatorze sur seize pour Aman-Jean), alors que celles choisies par Lucien Simon et Thadée Caroline n'étaient que la moitié de leur acquisition. Grâce à eux, la collection fut enrichie d'œuvres de Bonnard, Vuillard, Roussel, Signac, Laurent, Vlaminck, Camoin, Marchand.

En 1922, Ôhara envoya enfin Kojima en Europe avec mission de collectionner des œuvres pour le futur Musée Ôhara. Avec un budget plus abondant,

²⁴¹ *ibid.*, p. 154

Kojima acquit au total de cinquante-huit œuvres de quarante-quatre artistes. Cette fois-ci, il n'accorda aux artistes membres de la Société Nationale qu'une petite place et choisit un éventail d'œuvres plus large : « L'Annonciation » d'El Greco, qui est toujours une des œuvres les plus importantes du Musée Ôhara, un Millet, un Puvis de Chavannes, un Gustave Moreau, un Redon, un Pissarro, un Gauguin, un Toulouse-Lautrec, un Signac, un Utrillo, entre autres. Lors des acquisitions précédentes, Kojima n'avait acheté et fait acheter que des œuvres d'artistes vivants. Cette fois-ci, il acquit également des peintres du XIX^e siècle déjà disparus. Choisisant des artistes de tendances diverses, Kojima tentait de présenter un ensemble de l'art moderne occidental. S'il acheta un Greco, il semble que c'est pour montrer ses rapports avec les peintures modernes²⁴².

À travers la collection, Kojima constitua une histoire de l'art moderne de son propre point de vue. Commenant par Millet que Kojima admirait, la collection ne comprend aucune œuvre du cubisme, ni du futurisme. Bien que Kojima lui-même ait tenté quelques fois de peindre à la manière fauve, il restait plutôt au style plus ancien. Influencé notamment par l'impressionnisme belge, son style est de la lignée des impressionnistes avec des tons lumineux et des touches marquées, choisissant les thèmes communs avec les impressionnistes, comme des paysages, quelques fois regardés d'en haut, des personnages dans la nature ou près d'une fenêtre. La plupart des artistes de la Société Nationale à cette époque restaient sous l'influence de l'impressionnisme. Même si la collection constituée par Kojima ne comprend pas de nombreuses œuvres des impressionnistes authentiques, elle représente dans son ensemble une tendance naturaliste, développée par les impressionnistes et poursuivie par les peintres de la Société nationale.

2-2. Sa présentation en 1921, 1922 et 1923

La collection d'Ôhara fut présentée pour la première fois en 1921, du 27 au 30 mars dans des deux salles de classe d'un collège de la ville de Kurashiki²⁴³. Cette

²⁴² D'après un ami proche de Kojima, Kunitarô Suda : cité dans Matsuoka, *op.cit.*, p. 157.

²⁴³ Certaines œuvres de la collection Ohara ont été déjà présentées à Tokyo. Par exemple, « La Baigneuse » de Renoir a été présentée à deuxième exposition de la société des artistes Taiheiyôgakai en

première présentation était composée de vingt-sept œuvres : « Les Nymphéas » de Claude Monet [voir ill. 14], « Les Cheveux » d'Aman-Jean, « La Baigneuse » de Renoir [voir ill. 13], les œuvres de Cotte, Mesnard, Desvalière, Lebasque, Simon, et Matisse, Marquet, Sérusier. L'exposition remporta un succès inattendu. Un critique d'art, Kikutei Taguchi, qui visita cette exposition, décrit ainsi son voyage :

Nous sommes descendus du train rapide à Okayama pour prendre un autre train. Dès que nous sommes sortis de la gare de Kurashiki, nous avons eu des vertiges. Le boulevard qui va tout droit de la gare vers le Musée était envahi par les foules sortant de la gare²⁴⁴.

Dans les salles de l'exposition, « il y avait tellement de monde dans les salles de classe consacrées à l'exposition que l'on ne pouvait même pas bouger. » Kurashiki n'avait à cette époque que vingt mille habitants, et le train rapide ne s'y arrêtait pas. D'après Taguchi, « l'image de l'art français » motiva les foules pour prendre le train pour venir jusqu'à Kurashiki pour voir ces vingt-sept œuvres. L'année suivante du 2 au 8 janvier, « La deuxième exposition des artistes français contemporains » fut organisée. En recevant vingt nouvelles œuvres achetées et expédiées par Aman-Jean et Saitô, Kojima organisa une exposition pour présenter toutes ces œuvres avec quatorze œuvres présentées l'année précédente. Cette manifestation connut un succès encore plus grand.

Kikutei Taguchi, dans son compte-rendu sur l'exposition, dit que la plupart des visiteurs venaient à l'exposition par curiosité de voir la nouveauté : « S'ils avaient présenté des Nangas [un genre de peinture chinoise], même si elles étaient des chefs-d'œuvre, personne n'aurait payé le billet de train pour venir les voir » dit-il²⁴⁵. La plupart des visiteurs, sans connaissance de l'art occidental, ne connaissait pas l'importance de chacun des peintres, ni les situer dans l'histoire de l'art occidental. Ils n'étaient pas attirés par des noms de peintres particuliers. Même Taguchi, critique d'art, avoue qu'il n'est pas capable d'écrire un texte sur ces œuvres, car il n'avait pas de référence sur laquelle il pouvait se baser. Il évoque tout simplement le fait qu'il avait déjà eu l'occasion de voir à Tôkyô « Les Cheveux » d'Aman-Jean et « La Baigneuse »

1915 à la sale d'exposition Takenodai Chinretsukan.

²⁴⁴ 田口掬汀「仏国の現代名画：大原氏蒐集の展覧会を觀る」『中央美術』（Kikutei Taguchi, « L'art contemporain français : Je suis allé voir l'exposition de la collection de M. Ôhara », *Chûobijustu*) mai 1921, pp. 6-25.

²⁴⁵ *idem*.

de Renoir présentés à l'exposition de la société des artistes Kôfû-kai. Il ne fait aucun commentaire sur un peintre particulier, ni sur Renoir, ni sur Monet, à part Matisse : « Son style et sa position dans les milieux artistiques en France sont tellement connus que les lecteurs n'ont pas besoin de mon commentaire²⁴⁶. »

2-3. L'impact dans la société du musée Ôhara, le premier musée consacré à l'art occidental

Après la troisième exposition du 5 au 18 août 1923, le Musée de Kyoto et le Musée préfectoral de Tokyo accueillirent l'exposition de la collection Ôhara en avril 1927 et en février 1928. Le Musée Ôhara ouvrit enfin ses portes en 1930. Bien que chaque présentation de la collection Ôhara ait connu un grand succès, il faut noter tout de même que le nombre de visiteurs au Musée Ôhara avant la guerre était assez limité. L'année où il y eut le plus de visiteurs était 1943, soit 15 700 visiteurs²⁴⁷. Avant la guerre, le Musée avait en moyenne une vingtaine de visiteurs par jour, et il y avait souvent des jours sans visiteur. Principal centre artistique de l'ouest du Japon, le Musée Ôhara était un lieu d'accueil important des expositions des artistes français organisées par les grands quotidiens pendant les années 1950: en 1951 l'exposition Matisse et Picasso, en 1952 l'exposition Braque, en 1953 l'exposition Rouault. Mais, le nombre de visiteurs était largement restreint par rapport aux grandes villes comme Tôkyô et Ôsaka. Alors que l'exposition Matisse eut plus de cent cinquante mille visiteurs à Tôkyô, cent soixante-dix mille à Ôsaka, elle n'en eut que vingt milles au Musée Ôhara.

Il faut attendre après la guerre, notamment après 1958, pour que le Musée accueille un nombre important de visiteurs. En 1958, le nombre de visiteurs par an dépassa cent milles pour la première fois, en 1962, deux cent mille. Par la suite, l'augmentation des visiteurs du Musée sera due aussi au développement des moyens de transport. Dès que le Shinkansen, TGV japonais, entre Osaka et Okayama, ville de la proximité de Kurashiki est entré en service en mars 1972, le nombre de visiteurs au musée augmente largement en dépassant cette année un million. En 1988, l'autoroute

²⁴⁶ *idem.*

²⁴⁷ 山陽新聞社(編)『夢かける : 大原美術館の軌跡』 山陽新聞社出版局 (Sanyô Shinbun-sha (dir.), *La trace du Musée Ôhara qui poursuit son rêve*, Édition de Sanyô Shinbun-sha), 1991.

Sanyô relia Ôsaka, Kobe, Hiroshima, Okayama, Kurashiki et Yamaguchi, et les ponts relièrent Honshû, l'île principale et Shikoku, l'île en face de la ville de Kurashiki. Le nombre de visiteurs atteint cette année 1,2 million. À partir de cette année, le nombre de visiteurs dépasse toujours un million par an.

Bien que le Musée Ôhara soit une base artistique importante dans la région, son rôle dans la diffusion de la peinture impressionniste à l'échelle nationale était limité. Toutefois, son influence est considérable vis-à-vis des amateurs d'art et des collectionneurs qui le suivaient. Le Musée Ôhara, premier musée consacré à l'art occidental, devint une référence pour les collections et les musées d'art occidental au Japon. Shôjirô Ishibashi, collectionneur important d'après la guerre, avait ce musée en tête lorsqu'il créa le Musée Bridgestone en 1952²⁴⁸. Isao Itô, le président de la Banque de Hiroshima, constitua une collection de peintures modernes françaises et créa le Musée Hiroshima en 1978 sur le modèle de la collection et du Musée Ôhara. Itô guidait ses visiteurs au Musée Ôhara et disait souvent que c'était son rêve de créer un jour un musée comme le Musée Ôhara²⁴⁹. Les collections de ces deux musées couvrent exactement la même période que la collection de Kojima, de la période avant l'impressionnisme comme Millet, Corot ou Courbet jusqu'au fauvisme en passant par les impressionnistes. Toutefois, en constituant leur collection après la guerre, Ishibashi et Itô surent choisir les peintures impressionnistes à la place des œuvres des membres de la Société Nationale déjà oubliés ou considérés moins importants.

Le Musée Ôhara enrichit après la guerre sa collection de peintures impressionnistes, au fur et à mesure de nouvelles acquisitions. Il acquit un tableau de Pissarro « Cueillette des pommes » en 1941, contre douze œuvres acquises par Kojima, par une sollicitation du directeur du Musée d'alors, Kiyomasa Takeuchi. Le Musée finit par céder enfin une trentaine des œuvres acquises par Kojima pour des œuvres plus importantes. Le Musée possède aujourd'hui deux Cézanne, deux Monet, un Renoir, un Degas, un Manet, considérés comme des œuvres représentatives du Musée.

²⁴⁸ Citation de Yasuo Kamon, directeur du Musée Bridgestone, pendant la table ronde publiée dans le journal *Sanyô Shimbun*, daté du 23 juin 1991, cité dans : Sanyô Shinbun-sha (dir.), *La trace du Musée Ôhara qui poursuit son rêve*, Sanyô Shinbun-sha, 1991.

²⁴⁹ Citation de Shirô Nagano, préfet de la Préfecture d'Okayama pendant la table ronde publiée dans le journal *Sanyô Shimbun*, daté du 23 juin 1991, cité dans : *La trace du Musée Ôhara qui poursuit son rêve*, op.cit.

3. La collection Matsukata : le noyau du Musée national d'art occidental

3-1. Sa constitution

Personne ne sait exactement ce qui amena Matsutaka à collectionner des œuvres d'art. La collection commença soudainement lors de son long séjour à Londres entre 1916 et 1918. Nous ne pouvons pas savoir ce qui lui a donné l'idée d'acheter des œuvres d'art. Il n'y a aucun témoin qui s'intéressait à l'art avant cette époque. D'après l'opinion courante, il constitua la collection pour les montrer aux peintres japonais qui n'avaient pas l'occasion d'étudier dans les pays occidentaux²⁵⁰, ainsi que Matsukata le disait lui-même. D'après Yukio Yashiro, historien de l'art qui accompagna Matsukata dans les galeries parisiennes, Matsukata lui raconta ainsi au cours d'une promenade aux Champs-Élysées : « Je trouve très dommage que plusieurs milliers de peintres japonais travaillent assidûment sans connaître leurs modèles. Je voudrais collectionner des peintures à l'huile européennes et les envoyer au Japon pour les leur montrer²⁵¹. » Ou encore, en réponse à Claude Monet qui lui demandait pourquoi il voulait acheter ses peintures alors qu'il existait de grands peintres japonais, Matsukata dit : « Vous avez raison. Mais il y a beaucoup d'étudiants de peintures à l'huile qui souhaitent venir à Paris, mais ne le peuvent pas. À vrai dire, je ne m'intéresse pas tellement aux peintures, mais je voudrais montrer aux Japonais ce qu'est l'art français²⁵². » D'après la personne qui s'occupait des encadrements, Matsukata éprouvait certainement du plaisir à contempler des peintures²⁵³. Mais au-delà de son propre plaisir, il constitua sa collection pour les Japonais. Fils d'un homme politique important, le ministre des Finances et Premier ministre, Masayoshi Matsukata, Kôjirô Matsukata étudia le droit à l'Université Yale aux États-Unis. Après avoir eu le doctorat, il voyagea en Europe et rentra au Japon en 1890. Ayant vécu pendant longtemps aux États-Unis, il avait une vision extérieure

²⁵⁰ Par exemple, les souvenirs de son frère cadet Saburô Matsukata : 松方 三郎「松方コレクションについて」『美術手帖』(Saburô Matsukata « De la collection Matsukata » *Bijutsu Techô*), no.69 mai 1953, pp. 52-55 et 「松方コレクション・その後」『芸術新潮』 (« La collection Matsukata, après » *Geijutsu Shinchô*) mai 1953, pp. 186-190 ; les souvenirs de Yukio Yashiro : 矢代幸雄「松方幸次郎：近代画家群別録」『芸術新潮』 (« Kôjirô Matsukata » *Geijutsu Shinchô*), janvier 1955, pp. 150-170.

²⁵¹ Yashiro, *op.cit.*, pp.152.

²⁵² Saburô Matsukata, « De la collection Matsukata » *Bijutsu Techô*, mai 1953, p.52.

²⁵³ 佐藤 久二「松方コレクションが初めて将来された時の思い出」『三彩』(Kyûji Satô, « Les souvenirs de l'arrivée de la collection Matsukata » *Sansai*) no.116, juillet 1959, pp. 56-58.

du Japon et, connaissant bien les rôles attribués à l'art et au musée dans les pays occidentaux, n'a-t-il pas pensé qu'il était nécessaire pour le Japon de posséder une collection d'art occidental et un musée pour que celui-ci puisse rivaliser avec les pays occidentaux ? C'est sans doute pour des raisons politico-culturelles qu'il semble avoir entamé sa collection.

Il semble avoir eu en tête de créer un musée dès le début de sa collection. Pour ce faire, il demandait ouvertement les avis de différentes personnes. À Paris, il demandait notamment le conseil de Léonce Bénédict, directeur du Musée du Luxembourg. Sous ses conseils, il achetait, les œuvres d'artistes tels que Lucien Simon, Charles Cotte, Cazin, Henri Martin, Albert Bernard. Si sa collection comprend plusieurs peintures importantes des impressionnistes, c'est parce qu'il écoutait les avis de plusieurs personnes, et aussi parce qu'il achetait d'énormes quantités. Avec un esprit hardi, Matsukata, après avoir écouté dans un salon d'une galerie d'art, les commentaires donnés par le galeriste sur chaque peinture, demandait combien cela faisait au total sans prendre la peine de choisir une par une²⁵⁴. « Si l'on utilise un très grand filet pour pêcher, beaucoup de petits poissons y tomberont, mais de très grands poissons peuvent y tomber également²⁵⁵. » Sa collection est en conséquence plus variée que la collection Ôhara, comprenant plusieurs œuvres impressionnistes, se concentrant toutefois plus ou moins sur la même période que celle d'Ôhara, de maîtres du XIX^e siècle comme Delacroix, Corot, Courbet, Gustave Moreau ou Puvis de Chavannes jusqu'aux peintres post-impressionnistes comme Signac, Denis, Marquet.

Étudions de plus près la collection Matsukata, qui devint le noyau du Musée national d'art occidental ouvert en 1959. C'est une collection enveloppée de mystère. Une partie brûlée, une autre partie dispersée par les ventes, perdue, ballotée par la guerre, nous ne pouvons pas connaître l'ensemble de la collection. Matsukata, un peu indifférent à ce qu'il acquit, ne fit pas établir l'inventaire complet de sa collection. Grâce à plusieurs recherches menées autour de ce thème²⁵⁶, nous pouvons avoir

²⁵⁴ Saburô Matsukata, « De la collection Matsukata » *Bijutsu Techô*, mai 1953, p. 54.

²⁵⁵ *idem*.

²⁵⁶ 湊典子「松方幸次郎とその美術館構想について（上）」『東京国立博物館研究誌』、395号、1984年2月、pp. 31-40；「松方幸次郎とその美術館構想について（下）」『東京国立博物館研究誌』、396号、1984年3月、pp. 27-38 (Noriko Minato, « Kôjirô Matsukata et son plan d'un musée », *Museum (le Bulletin artistique du Musée national de Tôkyô)*, no.395, fév. 1984, pp.31-40 ; no.396, mars 1984, pp.27-38) ; 越智裕次郎「松方コレクションについて（上）」『静岡県立美術館紀要』、第9号、1991年、pp. 23-42；「松方コレクションについて（下）」『静岡県立美術館紀要』、第10号、1992年(Yûjirô

aujourd'hui un aperçu de cette collection mystérieuse. L'ensemble des œuvres d'art occidental collectionnées par Matsukata devait atteindre près de 2 000 pièces. C'est sans doute la collection la plus importante de l'art occidental constituée au Japon par un individu, non seulement du point de vue de la quantité, mais aussi de la qualité. La collection comprenait « La Chambre de Van Gogh à Arles » de Van Gogh ou « Une serveuse de Bock » de Manet, conservées aujourd'hui au Musée d'Orsay, « Le Harem (Parisiennes habillées en Algériennes) » (D.576) de Renoir conservé au Musée national d'art occidental au Japon²⁵⁷.

Les collections se composent de trois parties. La première partie est celle qui fut envoyée au Japon. Yûji Okada, directeur du bureau à Londres de Yamanaka Trading, à qui Matsukata confia l'envoi des œuvres au Japon, demanda au bureau d'Osaka de poursuivre une recherche. La liste de la main d'Okada ne comprend pas les œuvres envoyées après 1927, bien qu'il semble que peu d'œuvres furent envoyées plus tard que cette année. D'après cette liste, les œuvres achetées par Matsukata et envoyées par l'intermédiaire de Yamada Trading, comprend 700 peintures à l'huile, 350 meubles, 66 aquarelles, 17 tapisseries, 32 sculptures et 8 218 Ukiyoe, estampes japonaises²⁵⁸. Matsukata acheta une trentaine d'œuvres à l'occasion d'une vente de la collection d'un certain noble allemand, ce qui fut envoyé au Japon à part. Puis, l'entreprise de Matsukata eut des difficultés financières, ses collections envoyées au Japon furent dispersées, saisies par la banque et mise en vente à plusieurs reprises à partir de 1927.

Les deux autres parties ne furent pas envoyées au Japon, et nous ne pouvons pas en connaître la raison exacte. D'une part, la guerre n'assurait pas la sécurité du transport, d'autre part en 1924 fut introduit un impôt de 100% sur les produits de luxe, y compris les œuvres d'art. Par ailleurs, il préférait sans doute garder sa collection en Europe jusqu'à la fondation du musée²⁵⁹, qui ne fut finalement pas réalisée. La deuxième partie de ses collections, consistant en environ 300 œuvres d'après Yamanaka

Ochi, « De la collection Matsukata », *Le Bulletin du Musée départemental de Shizuoka*, no. 9, 1991, pp. 23-42 ; no. 10, 1991).

²⁵⁷ Guy-Patrice et Michel Dauberville, *Renoir, Catalogue raisonné des tableaux, pastels dessins et aquarelles*, t.1, 1858-1881, Paris : Éditions Bernheim-Jeune, 2007.

²⁵⁸ Minato, no.395, fév. 1984, *op.cit.*, p.33

²⁵⁹ Les 275 cartons contenant des œuvres d'art furent envoyées entre mai 1919 et août 1920. Ces cartons étaient conservés dans l'entrepôt de Kawasaki Zôsen, ce qui a fait l'objet de critiques à l'assemblée générale des actionnaires, disant que Shôjirô détournait les locaux de l'entreprise à son usage personnel. Ochi, p.32.

Trading, 600 œuvres d'après Brangwyn, peintre et ami proche du collectionneur²⁶⁰, fut ainsi déposée dans un entrepôt à Londres. Cette collection fut brûlée dans un incendie en octobre 1939. La troisième partie, plus de 428 œuvres, fut déposée au Musée Rodin et réquisitionnée par la France pendant la Deuxième Guerre mondiale. La plupart des œuvres, 317 pièces, constituant cette troisième partie de la collection, furent rendues au Japon après la guerre en 1959 pour fonder le Musée national d'art occidental.

Ses collections furent constituées notamment pendant ses trois séjours en Europe : de 1916 à 1918 à Londres, de 1921 à 1922 à Londres et à Paris et de 1926 à 1927 en Europe. Après le retour de Kôjirô des États-Unis en 1890, son père fut nommé au poste de premier ministre, et Kôjiro travailla comme son secrétaire. Après avoir assumé une fonction de vice-président d'une compagnie d'assurance et ensuite participé à la fondation d'une banque, Kôjiro fut nommé en 1896 président-directeur général d'une société de construction de navires, Kawasaki Zôsen. Quand la Première Guerre mondiale éclata en 1914, le prix des navires augmentant, la société de Kôjirô en tira d'immenses profits. Il séjournait alors à Londres pour la promotion de navires pendant plus de deux ans entre 1916 et 1918. C'est à ce moment-là qu'il eut l'idée de faire une collection d'œuvres d'art. Pendant son séjour à Londres, il constitua déjà une collection de 1000 œuvres, dont 500 peintures, 300 dessins et gravures, des tapisseries et des meubles, et aussi une collection importante d'Ukiyo-e de Verver²⁶¹. D'après un témoignage, la première peinture qu'il acquit à Londres, par hasard, pendant sa promenade, était une peinture de Frank Brangwyn (1865-1950) représentant la construction d'un navire. Même si ce n'était pas sa première acquisition, Matsukata semble avoir été attiré par les œuvres de ce peintre. Très vite, Matsukata devint son ami proche. Il suivit ses conseils pour choisir des œuvres à acheter et acheta également de nombreuses œuvres de ce peintre. Lorsqu'il eut l'idée de construire un musée, il lui en confia le projet. Brangwyn réalisa douze plans et une grande maquette en plâtre. Un terrain de 90 000 mètres carrés dans le quartier Azabu au centre de Tokyo fut prévu pour la construction du musée, dont le bâtiment occupera 4.000 mètres carrés. La plupart des œuvres achetées pendant cette période sont des peintures anglaises.

²⁶⁰ Minato, no. 396, mars, 1984, *op.cit.*, p. 37.

²⁶¹ Ochi, no. 9, 1991, *op.cit.*, p. 31 ; Selon Minato, le nombre d'œuvres acquises pendant son séjour à Londres fut de 600.

Ensuite, entre avril 1921 et février 1922, il revint en Europe pour étudier la technologie de la construction des avions pour la fondation du département d'aviation de son entreprise. Il semble que le vrai but de son séjour était d'acquérir des plans de sous-marins allemands, à la demande du Ministère japonais de la Marine. Cette fois-ci, il séjourna principalement à Paris et acheta des œuvres dans des galeries parisiennes renommées. Enfin, entre avril 1926 et avril 1927, lorsqu'il séjourna en Europe pour se présenter comme représentant des entrepreneurs japonais à la Réunion internationale à Genève, il acheta une trentaine d'œuvres, Corot, Pissarro et Degas entre autres, de la collection Hansen du Danemark.

Ce fut un jeune historien de l'art, Yukio Yashiro, qui l'accompagna à Londres et notamment à Paris. À Londres, Matsukata alla souvent à la galerie Goupil avec Yashiro, où on leur montrait des œuvres d'artistes anglais auxquels Yashiro ne s'intéressait pas. Yashiro était attiré par des peintures impressionnistes qu'il pouvait voir à la galerie Lefèvre, mais Matsukata ne s'intéressait qu'à la peinture anglaise. Matsukata se déplaça ensuite à Paris, Yashiro le rejoignit un peu plus tard. À Paris, Matsukata demanda conseil à Léonce Bénédict, directeur du Musée du Luxembourg. Yashiro rappelle ainsi cette époque à Paris :

Lorsque je suis arrivé à Paris, M.Matsukata semblait s'être déjà décidé à se lancer sérieusement dans la collection d'art. Il demandait conseil au directeur du Musée du Luxembourg, qui n'existe plus aujourd'hui, Léonce Bénédict. Je ne sais pas qui avait donné son nom à M.Matsukata, mais ce n'avait pas été une bonne chose pour la collection Matsukata. Bénédict était un spécialiste de l'art moderne français et considéré comme un personnage important. Du point de vue du titre officiel, il n'y avait personne qui avait autant du prestige pour être conseiller pour la collection Matsukata. Toutefois, au moment de la période révolutionnaire de l'art français pendant laquelle l'impressionnisme, [...] et d'autres mouvements qui le suivirent l'un après l'autre comme de grandes vagues, renversèrent la notion même de l'art, il avait un goût et une culture surannés. [...] ²⁶²

L'article fut publié en 1955 à l'époque où la politique artistique de la Troisième République fit l'objet de graves critiques pour avoir fait échapper les œuvres

²⁶² Yukio Yashiro, « Kôjirô Matsukata » *Geijutsu Shinchô*, janvier 1955, pp. 157-158.

impressionnistes, les mots de Yashiro sévères vis-à-vis de Léonce Bénédicté reflètent en fait la tendance de l'époque. Il faut tenir compte de ce contexte. Lorsque Yashiro alla voir les œuvres achetées par Matsukata et conservées au Musée Rodin avec une grande aspiration pour la peinture française, il fut à la fois surpris par leur nombre et déçu d'y trouver les œuvres de Lucien Simon, Charles Cotte, Cazin, Henri Martin, Albert Bernard, Aman Jean, les œuvres « vulgaires, faciles à comprendre, peintes sur de grandes toiles comme on en trouvait au Musée Luxembourg dont Léonce Bénédicté était directeur »²⁶³. Il rappelle que Renoir était le seul qui était bien représenté. Il n'y avait que deux petites œuvres de Van Gogh, quelques rares Degas, et aucune œuvre de Cézanne.

Yashiro, qui s'attendait à y voir les œuvres impressionnistes, se convainquit que sa mission était de l'aider dans ses achats, l'accompagna partout et lui demanda d'acheter chaque fois qu'il voyait quelque chose. Ils allèrent le plus souvent à la galerie de Bernheim Jeune, où Yashiro trouvait des chefs de Courbet, Puvis de Chavannes, Renoir, Corot, Delacroix. Ils fréquentèrent également la galerie de Georges Petit, Durand-Ruel, Rosenberg, Barbazanges. Un jour, Yashiro visita avec Matsukata la galerie Rosenberg. Voyant « La Chambre jaune » de Van Gogh et « L'Algérienne » de Renoir, Yashiro insista auprès de Matsukata pour les lui faire acheter. Matsukata, énervé par cette insistance, ne voulut pas l'écouter. Yashiro rentra fâché, et découvrit quelques jours plus tard que Matsukata avait acheté ce qu'il avait demandé. Ces deux chefs-d'œuvre conservés actuellement au Musée d'Orsay font partie des œuvres réquisitionnées qui n'ont pas été rendues par le gouvernement français après la guerre.

En dehors de Yashiro, d'autres personnes lui donnèrent des conseils, ou plutôt ils lui demandèrent d'acheter ce qu'ils voulaient avoir au Japon. « Il était connu parmi les Japonais le fait que M. Matsukata achetait des peintures à Paris. Les Japonais intéressés par l'art demandaient à Matsukata, directement ou par l'intermédiaire d'autres personnes d'acheter telle ou telle œuvre²⁶⁴. » Les Japonais du milieu artistique attendaient énormément du projet de Matsukata. Après avoir parlé avec Bakusen Tsuchida (1887-1936), peintre connu, qui lui dit que Gauguin était un génie, Matsukata ne manqua pas de demander à la galerie de lui montrer des Gauguin. Comme son but

²⁶³ *idem.*

²⁶⁴ *idem.*

était de construire un musée pour un bien social, il était à l'écoute des avis les plus divers.

Matsukata rendit visite à Claude Monet à Giverny. Ce fut une nièce de Matsukata, la femme de Sanji Kuroki, qui le lui présenta. Les Kuroki servaient d'intermédiaire lorsque des Japonais souhaitaient rencontrer le peintre. Il est donc naturel qu'ils amenèrent Matsukata à Giverny dès son arrivée à Paris en 1921. Matsukata regarda rapidement les œuvres, choisit dix-huit tableaux et demanda à Monet de les lui vendre. Monet, surpris et aussi ému par sa passion, accepta. Matsukata revint plus tard avec Yashiro et acheta d'autres œuvres. Il acquit au total vingt-quatre œuvres de Monet, dont treize furent envoyées au Japon avant la guerre. Matsukata fut le seul collectionneur à qui Monet vendit une version des Nymphéas en grand format qu'il peignait pour l'Orangerie des Tuileries. Monet n'en a jamais vendu, car il ne voulait pas montrer l'idée des Nymphéas avant sa donation à l'État. Il accepta d'en vendre une à Matsukata, sachant que c'était au Japon qu'il voulait l'exposer. Alors que le projet de l'Orangerie n'avancait pas et risquait de ne plus aboutir, il semble que Matsukata lui proposa de construire une salle des Nymphéas comme Monet le souhaitait dans son musée au Japon²⁶⁵.

L'achat de Matsukata fit sensation sur le marché de l'art européen. Pour constituer une collection en peu de temps, il visita des galeries tous les jours et achetait souvent en bloc, comme il l'avait fait chez Monet. D'après Yashiro, lorsque Matsukata dit à un galeriste qu'il s'intéressait à Gauguin, il rassembla de nombreuses œuvres de Gauguin en quelques jours. La rumeur se propagea et, lorsqu'ils allèrent dans d'autres galeries, le galeriste leur montra automatiquement des Gauguin. Non seulement ils virent ainsi tous les Gauguin du marché parisien en quelques jours, mais aussi de nouveaux arrivants de Londres ou de Berlin. En accompagnant Matsukata en permanence, Yashiro croit avoir vu presque toutes les peintures modernes disponibles sur le marché européen, car il se rendit compte qu'il revoyait les mêmes œuvres qu'à Paris, lorsqu'il visitait avec Matsukata des galeries à Berlin, à Amsterdam, à Bruxelles et à Londres.

Le fait que Matsukata acheta d'énormes quantités d'œuvres en écoutant les avis de plusieurs personnes a permis à la collection de refléter le marché de l'art

²⁶⁵ Charles Stuckey, « Blossoms and Blunders : Monet and the States », *Art in America*, Jan.-Feb.1979, pp. 102-117 ; Sep. 1979, pp. 109-125.

européen de cette époque. Malgré une forte représentation des œuvres des artistes du Musée Luxembourg, grâce à un choix éclectique, les collections ne manquent pas non plus d'œuvres impressionnistes. En même temps, les noms de Cézanne, Van Gogh et Renoir étaient déjà connus dans les milieux artistiques japonais.

3-2. La vente de la collection Matsukata

La collection Matsukata envoyée avant la guerre fut présentée six fois entre 1922 et 1928. La moitié fut la présentation de sa collection d'Ukiyo-e. L'exposition organisée en 1922 par le journal *Ôsaka Mainichi Shimbun*, présenta trente-neuf peintures et deux tapisseries. Comme l'exposition eut lieu dans le deuxième étage du siège du journal *Mainichi*, le public souhaitant le voir devait y souscrire envoyant une lettre. Quelques peintures à l'huile et aquarelles furent présentées à l'exposition annuelle de la société des artistes, Kokumin Bijutsu Kyôkai (Société nationale des Beaux-Arts) en 1925, et celle de Kôfû-kai en 1926.

Ironiquement, la collection Matsukata fut présentée au public non pas dans un Musée comme le collectionneur le souhaitait, mais à l'occasion des ventes de la collection. La dépression mondiale après la Première Guerre mondiale, le séisme de la région de Kantô en 1923 suivi par une crise financière frappa la société de Shôjirô. Malgré les efforts de Shôjirô pour remettre la société sur pied, il fut obligé en mai 1928 de se retirer du poste de président-directeur. La collection, bien qu'elle soit sa propriété personnelle, fut mise en vente à plusieurs reprises pour combler le déficit de la société à partir de mars 1928. Minato énumère sept expositions pour la vente de collection entre 1928 et 1934 auxquelles 910 œuvres au total furent présentées, en dehors de la sixième exposition dont elle n'a pas pu consulter le catalogue²⁶⁶.

La première exposition pour la vente en 1928, présentant deux cent huit œuvres, a eu lieu au Musée préfectoral de Tôkyô, fondé deux ans auparavant. Le Musée préfectoral de Tôkyô fut fondé originellement comme pavillon de l'exposition universelle à Tôkyô organisée par la Préfecture de Tôkyô en 1922. Sans collection, il

²⁶⁶ Minato, no.396, mars 1984, *op.cit.*, p. 36. 910 ne serait pas le nombre des œuvres mises en vente. D'une part, comme il est possible que les mêmes œuvres aient été présentées plusieurs fois, ce ne serait pas le nombre total des œuvres remises en vente. D'autre part, il existe des œuvres vendues directement sans passer la vente publique.

était en fait un lieu d'expositions temporaires. Le Musée accueillit les expositions-ventes Matsukata jusqu'à la cinquième en 1934. La sixième exposition eu lieu dans un grand magasin, Hankyû à Osaka. Le Musée Ôhara ouvert en 1930 mis à part, il n'existait aucun Musée présentant au public les œuvres d'art occidentales. Les présentations de la collection Matsukata, même si c'était pour la vente, offrit au public des occasions précieuses de voir des œuvres d'art occidental.

La collection dispersée, les œuvres circulaient de la main à la main parmi les collectionneurs japonais. Certaines œuvres acquises par Ishibashi après la guerre entreraient au Musée Bridgestone ou encore au Musée Ôhara. Le reste de la collection conservé à Paris serait rendu après la guerre et deviendrait le noyau du premier musée national consacré à l'art occidental. Les œuvres d'art acquises par les collectionneurs japonais avant la guerre jetèrent les fondations pour la réception de l'art occidental au Japon après la guerre.

3-3. Le retour de la collection Matsukata

Bien qu'une partie des collections Matsukata ait été présentée au public avant la guerre, ce fut après la guerre que la collection attira l'attention nationale. Le « don » de la collection par la France devint un grand événement pour les Japonais. Le Musée national d'art occidental, le seul musée national dédié à l'art occidental, fut construit pour abriter cette collection. Le plan de l'immeuble dressé par Le Corbusier, le Musée ouvre ses portes le 10 juin 1959.

Avec d'une part les œuvres envoyées au Japon avant la guerre, dispersées après la faillite du collectionneur, et d'autre part celles déposées dans un entrepôt à Londres brûlées par un incendie, les œuvres conservées au Musée Rodin pendant la guerre étaient les seules restant intactes de la collection Matsukata. Cette partie de la collection fut confiée à la garde de l'Administration des Domaines en vertu des dispositions de l'Ordonnance du 5 octobre 1944 relative à la déclaration et à la mise sous séquestre des biens appartenant à des ennemis. D'après une note due la Direction générale des Relations culturelles du Ministère des Affaires étrangères, la collection Matsukata sous séquestre en France, évaluée à trois cents millions de francs environs, était composée de 1 100 œuvres environ, dont cinquante sculptures de Rodin, dix de

Bourdelle, huit tableaux de Courbet, vingt-cinq de Monet, huit de Gauguin, certaines pièces maîtresses de Manet, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Marquet, Picasso et Soutine²⁶⁷. Gardée dans son ensemble, la collection aurait eu une importance considérable à la fois du point de vue de la qualité et de la quantité. Naturellement, les Musées Nationaux furent intéressés par l'acquisition d'une partie ou de l'ensemble de la collection sous séquestre. Toutefois, juridiquement, la mise sous séquestre des biens ennemis est une mesure purement conservatoire et il ne peut être disposé des biens sans traité ou accord avec leurs propriétaires. La famille Matsukata, quant à elle, dès qu'elle apprit les nouvelles de la collection, manifesta le souhait de la reprendre pour construire un musée comme l'avait souhaité le collectionneur. Pour la France, sans pouvoir connaître la décision du traité de paix, le compromis possible était de lui restituer la collection en lui demandant d'offrir quelques pièces aux musées français. Ce fut d'ailleurs un bon compromis, car il est intéressant d'avoir un « Musée d'art français » à Tôkyô, du point de vue de l'influence culturelle sur le Japon et sur l'Extrême-Orient. Le traité de paix du 8 septembre 1951 permit finalement à la France de disposer de la collection. À partir de ce moment, il ne s'agit plus d'une restitution à la famille Matsukata, mais d'un don à l'État japonais. La création d'un musée français devint ainsi une condition indispensable pour le don, ce qui était une condition difficile pour le gouvernement japonais, en raison d'un manque de budget. Le gouvernement japonais pendant la négociation cherchait à éviter la construction d'un nouveau bâtiment ou à la remettre à plus tard. C'est donc pour une grande part grâce à la politique culturelle française que le Japon possède un musée national consacré à l'art occidental, la France ayant insisté sur cette condition. Comme l'attendait le gouvernement français, ce musée joua un rôle important pour enraciner l'art occidental parmi le grand public et pour diffuser la peinture impressionniste au Japon.

Les démarches pour la création du Musée ont déjà fait l'objet d'études. Parmi elles, la plus complète est *Les circonstances pour la fondation du Musée national d'art occidental*²⁶⁸. Édité par Yûzô Taruki, ancien directeur adjoint du Musée de l'art

²⁶⁷ Note pour le service juridique à l'attention de M. Philippe Monod, Direction Générale des Relations Culturelles, Service des Echanges Culturels, le 2 avril 1951, no. RC/2/L/.A.D. Matsukata n'a jamais dressé un inventaire complet de ses collections. Nous ne pouvons que recourir à la liste des œuvres préparées après la guerre par l'administration française pour connaître sa collection conservée en France.

²⁶⁸ 垂木祐三 (編)『国立西洋美術館設置の状況』国立西洋美術館協力会、第一巻、1987年；第二巻、1988年；第三巻「年表・資料編」1989年(Yûzô Taruki (dir.), *Les circonstances pour la fondation*

occidental, il rassemble les témoignages d'époque et les documents administratifs japonais. Dans ce chapitre, nous voudrions nous attarder, en nous basant sur les documents des Archives diplomatiques du Ministère des Affaires étrangères, sur la politique française vis-à-vis du retour de la collection, et aussi sur la campagne du secteur privé pour le retour de la collection et la réaction du public après l'ouverture du Musée.

○ *La politique culturelle de la France vis-à-vis du Japon après la guerre*

Avant d'étudier la restitution de la collection Matsukata, nous voudrions donner une vue d'ensemble de la politique culturelle de la France au Japon après la guerre. La culture française avait de l'importance au Japon avant la guerre, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. Les peintres et les amateurs d'art avaient une grande admiration pour les peintures françaises. Après une interruption de quelques années, à cause de la guerre, la France était soucieuse de regagner son influence culturelle sur le Japon après guerre. Dès 1946, la Mission française prend des mesures pour conserver l'influence de la France. Elle s'intéressa d'abord à l'enseignement de la langue française dans les établissements à la fois privés et publics, et aussi à l'importation de livres français. Le Général Pechkoff, Ambassadeur de France, s'entretint en juillet 1946 avec le ministre de l'Éducation du Japon sur la question de l'enseignement officiel de la langue française²⁶⁹. Pendant l'entretien, le ministre lui indiqua que des dispositions étaient prises pour rendre progressivement à l'enseignement du français l'importance qu'il avait avant la guerre. L'année suivante, Pechkoff exposa au ministre français des Affaires étrangères la situation de l'enseignement du français dans les établissements publics, avec une liste des noms des universités, des lycées supérieurs et des écoles de langues étrangères. En ce qui concerne l'envoi des livres français, le ministre japonais indiqua lui-même lors de l'entretien en 1946 qu'il serait « extrêmement utile au développement de l'influence culturelle française au Japon »²⁷⁰. Pechkoff insista sur l'importance de l'envoi régulier

du Musée national d'art occidental, Association du Musée national d'art occidental, tome I et II: les témoignages, tome III: la chronologie et les documents, 1987-1989).

²⁶⁹ A.D.118 : Télégramme du Général de C.A.Pechkoff, Ambassadeur de France, Chef de la Mission Française au Japon au Ministre des Affaires Étrangères, reçu le 12 juillet 1946. No.122.

²⁷⁰ A.D.118 : Télégramme du Général de C.A.Pechkoff, Ambassadeur de France, Chef de la Mission

d'une documentation générale sur les activités à la fois littéraires, scientifiques et aussi artistiques²⁷¹. « Un gros effort est dès maintenant fait dans ce sens par les Missions britannique, soviétique et chinoise et nous ne pouvons pas risquer de perdre la première place que tient encore, malgré l'absence de tout élément récent de propagande, la culture française dans les préoccupations intellectuelles des Japonais » dit-il²⁷². Pour profiter au mieux du projet d'envoi de livres, la Mission française exposa en juillet 1947 des livres français arrivés au Japon. Cette exposition, largement signalée dans la presse japonaise, obtint un vif succès. Toutefois, pendant la période de l'occupation, la concurrence entre les Alliés gouvernant le Japon en commun était délicate. Si une des Missions bénéficie ouvertement d'avantages, d'autres Missions pourront s'en réclamer. Ce fut le cas de l'exposition des livres²⁷³. Avant l'organisation de l'exposition, la Mission française prit contact avec les services compétents du GHQ pour avoir son accord. Toutefois, face au succès de l'exposition, les services américains se montrèrent « à la fois satisfaits et inquiets. » La distribution des livres posa ainsi un problème qui devrait se résoudre sous le couvert du SCAP (Supreme Commander for the Allied Powers).

Avec la reconstruction du Japon, les pays alliés pouvaient développer plus librement leur politique culturelle. Dans le domaine du cinéma, par exemple, la France réfléchissait sérieusement à comment développer l'exportation de ses films, qui n'obtenaient pas autant de succès que ses concurrents, les Etats-Unis et l'Angleterre. L'Ambassadeur de France au Japon avertit en 1950 que les films français ne rapportaient que le tiers des films anglais ou américain en couleurs et que si la production française ne concevait pas certains films avec un objectif d'une exploitation en Asie, la position de la France risquait de décliner devant la concurrence étrangère²⁷⁴. En octobre 1953, l'Unifrance film organisa en collaboration avec deux des principales firmes japonaises de distribution de film un festival du film français, en présence de Gérard Philippe et de Simone Simon entre autres. Dans le domaine de la musique, où

Française au Japon au Ministre des Affaires Étrangères, reçu le 12 juillet 1946. No.122.

²⁷¹ A.D. 118 : Lettre du Général de C.A.Pechkoff, Ambassadeur de France, Chef de la Mission Française au Japon au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 19 septembre 1946.

²⁷² A.D.118 : Lettre du Général de C.A.Pechkoff, Ambassadeur de France, Chef de la Mission Française au Japon au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 19 septembre 1946.

²⁷³ A.D. 118 : Lettre de Jean Brionval, chargé d'Affaire de la Mission Française au Japon au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 8 juillet 1947, No.430RC. AD.

²⁷⁴ A.D.119 : Lettre de Maurice Dejean, Ambassadeur de France, Chef de la Mission Française à Tôkyô au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 8 juin 1950, RS/RJ.327RC.

l'influence allemande était prépondérante, la Mission française au Japon étudia plusieurs possibilités à l'occasion d'une tournée de Lévy Lazare, pianiste français au Japon. Après un entretien avec Jacques Chazelle et Lévy Lazare, ils trouvèrent des propositions pour faciliter un envoi d'un ou deux étudiants japonais en musique en France, d'envoyer des partitions de musique française aux associations musicales au Japon, d'accueillir les meilleurs pianistes japonais pour donner des concerts en France, d'exporter des pianos français au Japon, d'envoyer au Japon un chef d'orchestre français pour qu'il dirige des orchestres japonais pendant une certaine durée. Enfin, la France fut le premier pays avec qui le Japon signa un accord culturel le 12 mai 1953 depuis la traite de San Francisco. Le but de l'accord fut de consacrer officiellement l'existence des liens culturels qui s'étaient créés depuis plusieurs décades entre les deux pays et de poser les bases de leur développement futur avec l'appui des deux gouvernements. Rédigé en termes précis le texte de l'accord se compose d'un préambule de neuf articles et d'une annexe et couvre la plupart des domaines de la coopération culturelle. L'accord favorise particulièrement l'envoi et la diffusion de tout matériel culturel, les visites de savants, d'intellectuels, d'artistes, d'écrivains, l'emploi de professeurs, les séjours de boursiers et d'étudiants. Pendant trois mois entre octobre et décembre 1953, nous pouvons compter plusieurs manifestations culturelles franco-japonaises : des concerts donnés par Lazare Levy, diverses expositions de photographies de mode, de photographies de théâtre français, de peintures contemporaines, Rouault entre autres, de livres français, des relations culturelles franco-japonaises, le festival du film français, une série d'émission de la Radio-diffusion nationale et des conférences à la Maison Franco-Japonaise pour célébrer l'accord culturel franco-japonais²⁷⁵. La culture française était très présente dans les milieux culturels japonais des années 1950.

○ *Les démarches*

La première trace que nous avons pu retrouver dans les Archives diplomatiques du Ministère des Affaires étrangères de la France concernant la collection Matsukata, est une lettre du ministre des Affaires étrangères destinée à

²⁷⁵ A.D.119 : Lettre de Daniel Levi au Ministère des Affaires Étrangères datée du 3 mars 1954. No.3000/RC. AD.

Jacques Chazelles, Secrétaire chargé des Affaires culturelles à la Mission française au Japon, datée du 2 août 1949, transmettant la lettre de Georges Salles, Directeur des Musées de France. Salles, intéressé par l'acquisition de tout ou partie des œuvres composant la collection pour le Musée français, voulait connaître la situation des ayants droit de la collection au Japon. Kôjirô Matsukata, propriétaire de la collection, était toujours en vie, mais à cause de sa santé, c'était un conseil de famille, dont les principaux membres sont un de ses fils, Kosuke Matsukata et son gendre, Shigeru Matsukata, qui se chargeraient de leur gestion. Jacques Chazelles rencontra ainsi ces deux personnes et ce fut donc lui qui leur apporta les nouvelles sur la collection demeurée en France. « Je les ai trouvées extrêmement heureuses d'apprendre la conservation de la collection, sur laquelle elles ne paraissaient avoir que des informations très incertaines » dit-il²⁷⁶. Tout commence à partir de ce moment-là. Kôsuke et Shigeru ont déclaré à Chazelle que l'intention de Matsukata était toujours de la faire parvenir au Japon pour y constituer un Musée d'Art français, comme il en avait eu l'intention mais dont il avait été empêché avant la guerre²⁷⁷. En même temps, ils lui ont spontanément laissé entendre qu'ils seraient favorables à un arrangement permettant de conserver à Paris la majeure partie de la collection, si le reste pouvait être envoyé à Tokyo, sous réserve qu'il n'y soit pas dispersé. À l'issue de cet entretien, Chazelle était « convaincu de la possibilité d'un arrangement amiable ».

Cependant, il a fallu finalement dix ans pour que la collection soit donnée au Japon. Les négociations progressèrent difficilement notamment autour de deux points : le choix des œuvres à retenir en France et la construction d'un Musée d'art français convenable. Faute de budget, la deuxième condition était particulièrement difficile pour le Japon à satisfaire, alors qu'elle était incontournable pour la France. Pour la construction du musée, la France exerça une influence considérable. Si la France n'avait pas insisté, la collection aurait risqué une dispersion. La collection Matsukata, collection de l'art moderne français, devint ainsi une référence de l'art occidental au Japon, comme le souhaitait la politique culturelle française.

Depuis la fin de la guerre, des administrations françaises examinaient le sort de cette collection. En 1949, elles considéraient l'éventuelle possibilité de sa liquidation.

²⁷⁶ A.D.118 : Lettre de Jacques Chazelle à Georges Salles, datée du 12 octobre 1949. No.531 AS.

²⁷⁷ A.D.118 : Lettre de Jacques Chazelle, Secrétaire chargé des Affaires culturelles à Georges Salles, Directeur des Musées Nationaux, datée le 12 octobre 1949. AMAE : No.531 AS.

La Direction des Accords techniques était disposée à se prononcer en faveur de la liquidation des biens japonais sous séquestre en France. C'est à la fois le Service juridique et la Direction des Musées Nationaux qui y firent opposition. D'une part, le Service juridique signala que la mesure d'une liquidation serait illégitime, car le séquestre ne pourrait disposer régulièrement de cette propriété qu'en vertu soit d'un traité, soit d'accords particuliers avec les intéressés²⁷⁸. D'autre part, Georges Salles s'intéressa à l'acquisition de tout ou partie des œuvres de la collection pour les Musées français²⁷⁹. Il craignait que la collection soit mise en vente aux enchères publique, car la direction ne pourrait disposer des sommes nécessaires à l'acquisition.

Bien que nous n'ayons pas pu retrouver de traces entre octobre 1949 et novembre 1950, la possibilité de liquidation semble avoir été rejetée entre temps. En novembre 1950, des administrateurs français parlent d'une éventuelle levée du séquestre de la collection Matsukata. D'après une lettre de Maurice Dejean, Ambassadeur de France au ministre des Affaires étrangères datée du 13 novembre 1950²⁸⁰, la Mission française et la famille Matsukata trouvèrent lors d'entretiens qui eurent lieu au cours de l'année 1949 des possibilités qui correspondaient aux projets des administrations françaises. Du côté de la famille Matsukata, Kôjirô, le propriétaire de la collection, décéda le 24 juin 1950. Pendant trois mois après sa mort, les héritiers de Matsukata négocièrent entre eux pour conclure que la succession était réservée aux quatre enfants naturels du défunt, les enfants adoptés renonçant à leurs droits. Le représentant de la famille Matsukata, Monsieur Matsumoto, l'époux de Hanako, fille de Kôjirô, « a manifesté la plus grande satisfaction d'apprendre les intentions de l'administration française concernant la collection, a prié la Mission française à Tôkyô d'en exprimer sa très vive gratitude au Gouvernement français ». Il a assuré à Maurice Dejean que « les héritiers de Matsukata seraient tout disposés à faire don aux musées français des pièces qui pourraient manquer à leurs collections ». D'après Dejean, il était « extrêmement sensible du fait que la levée éventuelle du séquestre n'était pas présentée comme subordonnée à ce don ».

²⁷⁸ A.D.118 : Lettre du Conseiller Juridique, Lucien Hubert, à la Direction d'Asie, datée du 28 octobre 1949.

²⁷⁹ A.D.118 : Lettre du Ministre des Affaires Étrangères au chargé d'affaires de France à Tôkyô, datée du 2 août 1949, AN/JB no.229.

²⁸⁰ A.D.118 : Lettre de l'Ambassadeur de France, Maurice DEJEAN au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 13 novembre 1950.

Les héritiers qui étaient « les premiers favorables à sa constitution en Musée » l'ont proposé spontanément pour se conformer à la volonté du défunt qui rêvait de construire un musée pour abriter sa collection²⁸¹. De plus, les droits de succession étaient trop lourds pour qu'ils puissent récupérer la collection pour eux. Quant au gouvernement japonais, il était aussi favorable au projet de construction d'un musée, dont la collection Matsukata constituerait le premier fonds. A Dejean a été confié ce projet lors de son entretien avec le ministre des Finances du Japon, Hayato Ikeda²⁸². « Ainsi se trouveraient à la fois réglés les problèmes douaniers posés par l'entrée au Japon de la collection et les problèmes financiers de la construction ou de l'achat de bâtiments pour l'abriter », dit-il. Bientôt, l'institution d'un musée devint une condition indispensable imposée par le gouvernement français pour la restitution de la collection. C'est cette condition qui devint un pôle de négociation entre le Japon et la France. Le Japon, vaincu de la guerre, ne disposait pas de suffisamment de budgets pour bâtir un musée. C'est principalement pour cette raison que la restitution de la collection ne fut réalisée que neuf ans plus tard en 1959.

Un autre pôle de négociation fut le choix des œuvres à retenir en France. Georges Salles soulignait dès le début l'intérêt d'acquérir toute ou une partie de la collection. Les héritiers de Matsukata, émerveillés de la possibilité de récupérer la collection, répondirent positivement, lors de leur première rencontre avec Jacques Chazelle, au fait de faire don de quelques pièces. Toutefois, sans inventaires, ils ne pouvaient pas savoir de quoi il s'agissait. Lorsque l'Ambassade de France transmet la liste des œuvres séquestrées et celle des œuvres que les Musées français souhaiteraient conserver, il semble qu'ils se rendirent compte à ce moment de la gravité de cette demande²⁸³, sans doute se renseignant auprès de spécialistes, notamment Yukio Yashiro, historien de l'art qui avait accompagné le collectionneur dans les galeries parisiennes. Dans sa lettre destinée à l'Ambassadeur de France datée du 10 juin 1951²⁸⁴, il conteste le choix de dix-sept œuvres à retenir en France²⁸⁵. Le 10 juillet 1951, Matsumoto,

²⁸¹ *idem*.

²⁸² A.D.119 : Lettre de Maurice Dejean, Ambassadeur de France, Chef de la Mission Française à Tokyo au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 13 novembre 1950, no.588RC.

²⁸³ A.D.119 : Lettre de Maurice Dejean, Ambassadeur de France, Chef de la Mission Française à Tokyo au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 17 juillet 1951, No.312RC.

²⁸⁴ A.D.119 : Lettre de Yukio Yashiro, annexée à la lettre de Maurice Dejean au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 17 juillet 1951. No.312RC.

²⁸⁵ La liste est plus longue en 1953. La liste établie le 21 novembre 1953 comprend 26 tableaux, 6

représentant de la famille Matsukata, rendit visite à Dejean à la Mission française, accompagné de Yashiro²⁸⁶. Tout en exprimant sa vive reconnaissance pour le geste du gouvernement français, Yashiro demanda aux Musées français d'étudier de nouveau la possibilité de ne pas retenir en France les œuvres les plus représentatives. Le raisonnement de Yashiro pour cette demande se plaçait du point de but du rayonnement de la culture française : il est beaucoup plus important d'avoir au Japon un seul Van Gogh ou un seul Manet, plutôt que d'en avoir un de plus dans les musées français ; ce serait un indiscutable préjudice tant envers la place de la culture française en Extrême-Orient, qu'envers la culture japonaise de ne pas avoir les pièces les plus précieuses de la collection. Yashiro ainsi remit à Dejean une lettre dans laquelle il énumère quatre œuvres qu'il estime les plus indispensables pour le futur :

For example, "la chamber à Arles" by Van Gogh, the only piece of Van Gogh in the Collection, if brought to Japan, would be unique as a representative work of Van Gogh. "La serveuse de bock" by Manet is the only one left in the inventory. If this is taken out from Collection, that great master of modern French art would not be represented in the Collection. Likewise, the Collection if it aspires to the dignity of a museum of modern French art, could not afford to spare "Parisiennes habillées en Algériennes" by Renoir one of the representative works of the celebrate artist to whose personal guidance the two foremost painters of present Japan one must of their education and inspiration. Regarding "le bourgeois de Calais (bronze)" by Rodin, we also should like to retain it in the Collection. As you know, the collection of Rodin's works, constitutes the biggest feature of the Matsukata Collection and "la bourgeois de Calais" is the greatest of his works²⁸⁷.

Les œuvres que la Direction des Musées Nationaux souhaitait retenir constituait environ les deux cinquièmes de la valeur vénale de la collection²⁸⁸. Du côté de la France, la présentation de cette liste servait à écarter toutes les objections qui avaient été soulevées en France²⁸⁹.

dessins et aquarelles, un bronze. : A.D. 119 : Liste des œuvres du séquestre Matsukata Kojiro que les Musées Nationaux désirent conserver pour leurs collections.

²⁸⁶ A.D.164 : Lettre de Maurice Dejean au Ministre des Affaires Étrangères, daté du 17 juillet 1959, no.312RC.

²⁸⁷ A.D.119 : Lettre de Yukio Yashiro à l'Ambassadeur Maurice Dejean, datée du 10 juillet 1951.

²⁸⁸ A.D. 119 : Note pour le ministre, sans date (vers le 22 avril 1952).

²⁸⁹ A.D.119 : Note pour le service juridique, écrit par Direction Générale des Relations Culturelles,

En septembre 1951, le traité de paix fut signé à San Francisco entre le Japon et quarante-huit pays alliés. Le traité assura l'indépendance du Japon, admettant en même temps l'armée américaine en garnison sur son territoire. La signature du traité de paix avec le Japon créa une situation nouvelle ; il donna à l'État français un droit de disposition absolu sur la collection²⁹⁰. Au moment de la signature du traité, le premier ministre Yoshida Shigeru (1878-1967) insista auprès du ministre des Affaires étrangères de la République française, Robert Schuman (1886-1963) sur l'intérêt que le Japon attachait à ce que la collection soit rendue au Japon²⁹¹. Schuman lui promit d'étudier avec bienveillance sa demande. Cependant, même si Schuman réagit d'une manière positive, après la signature du traité, il ne s'agit plus d'une restitution, mais d'un dépôt²⁹².

La France et le Japon n'arrivaient pas se mettre d'accord sur les œuvres devant rester en France et aussi sur la modalité du futur musée d'art français à Tôkyô. Le gouvernement japonais « cherchait encore à obtenir la restitution complète de la collection » en février 1953²⁹³. Or, faute de budget, le gouvernement japonais pensait à la possibilité de consacrer à la collection une salle spéciale du Musée national de Tôkyô sans construire un nouveau bâtiment. En juillet 1953, le gouvernement japonais s'engagea à « faire son possible pour s'assurer des mesures nécessaires pour créer à Tôkyô un musée français destiné à recevoir la collection »²⁹⁴. Le gouvernement japonais présenta à l'Ambassade à titre officieux le 16 décembre une liste relative à l'emplacement du bâtiment. De nombreux projets existaient du côté japonais : utilisation de l'ancien Musée de la Marine ; construction d'un bâtiment sur un terrain adjacent au Musée National ; utilisation temporaire d'une galerie du Musée national ; utilisation du terrain contigu à l'Hôtel Teito ou celui de Hibiya ; projet de la Maison Franco-Japonaise ; agrandissement du Musée d'art moderne existant ; projet de l'installer au Musée de Kyôto ; projet de Kôbé. Le budget de cent cinquante millions de

Service des Échanges Culturels.

²⁹⁰ A.D.119 : Note datée du 16 avril 1952.

²⁹¹ A.D.119 : Note pour le Ministre, non datée (vers le 22 avril 1952).

²⁹² A.D.119 : Note pour le ministre, non datée (vers le 16 mai 1952).

²⁹³ A.D.119 : Lettre de Maurice Dejean, Ambassadeur de France au Japon au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 25 février 1953, no.191RE. ; Lettre d'Okasaki, Ministre des Affaires Étrangères du Japon à Nishimura, Ambassadeur en France, datée du 14 février 1953.

²⁹⁴ A.D.119 : Note datée du 30 décembre 1953.

yens fut prévu pour les Relations culturelles franco-japonaises sans que soit précisée leur affectation.

Suite à l'accord du 14 juillet 1953, le Japon accepta que la France garde l'original des « Bourgeois de Calais » et qu'il commande la fonte d'une réplique en bronze à ses frais. Le gouvernement japonais accepta également d'assumer les frais de transport. Ce fut au mois de décembre 1953 que le gouvernement japonais prit quelques décisions précises : un « Comité de délibérations pour la création d'un Musée d'art français » fut créé au sein du Ministère de l'Éducation nationale ; les travaux de construction du Musée commenceraient au cours de l'année fiscale 1954 ; l'emplacement serait choisi par le Comité de délibérations dans un quartier approprié dans Tôkyô ou dans ses environs ; dans le cas éventuel de l'arrivée de la collection au Japon avant l'achèvement complet des travaux, des mesures d'urgence seraient prises spécialement pour en assurer la réception et la garde provisoire mais sûre.

L'attitude du gouvernement japonais était cependant toujours hésitante. Georges Salles passa une semaine à Tôkyô du 28 janvier au 6 février. Pendant son séjour, il mit au point les détails de l'exposition d'art français avec l'*Asahi Shimbun* et il eut nombreux entretiens au sujet de la collection Matsukata. Il clarifia la position de la France vis-à-vis du don de la collection Matsukata auprès du premier ministre, Yoshida Shigeru lors d'un entretien d'une heure que le ministre lui accorda, et du Vice-Ministre de l'Instruction publique, et des représentants du Ministère des Affaires étrangères. Il trouva des interlocuteurs hésitants sur le choix du bâtiment nécessaire pour abriter la collection et surtout peu soucieux d'envisager des dépenses pour aménager le local. En fait, alors qu'il tenait au retour de la collection, le gouvernement japonais ne se préoccupait pas des conditions dans lesquelles elle serait conservée et présentée²⁹⁵. D'après un article du journal *Mainichi*²⁹⁶, le gouvernement japonais resserra le budget national et n'accorda que cinq millions de yens pour l'institution d'un nouveau musée, alors que le Ministère de l'Éducation avait prévu 150 millions. Il voulait proposer d'installer le musée à l'intérieur du Hyôkeikan pour éviter une construction d'un nouvel immeuble. Salles, après la visite de cet immeuble, ne le trouva pas assez aéré, ni lumineux. De plus, sa surface de 270 *tsubos* (environ 892m²) ne permettait pas de

²⁹⁵ A.D.119 : Lettre de Daniel Levi au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 10 février 1954, No.175/RC.

²⁹⁶ « Préparation sur le retour de la collection Matsukata », *Mainichi*, le 28 juin 1954.

présenter l'intégralité de la collection. Le côté français accepta l'utilisation de Hyôkeikan sous la réserve qu'il ne s'agissait là que d'une solution essentiellement précaire et valable uniquement pour les derniers mois précédents l'achèvement des travaux du musée ; car il était certain qu'une telle solution risquerait autrement de devenir permanente. Salles précisa avec fermeté que si un effort minimum n'était pas fait du côté japonais, le gouvernement français ne pourrait solliciter de son Parlement l'autorisation de faire don au Japon de l'ensemble de la collection. Salles exposa des conditions requises pour le retour de la collection : financièrement, une somme de cinquante millions de yens environ devait être affectée à la transformation intérieure du musée provisoire, au transport de la collection de France au Japon et aux frais d'entretien de ce bâtiment. Il s'agissait notamment de deux choses ; administrativement, les organismes de direction du nouveau musée devaient être mis sur pied dès maintenant et devaient prendre en charge le musée provisoire. Georges Salles a développé ce thème lors de ses entretiens, prévenant que faute de se conformer aux désirs du gouvernement français, le Parlement ne pourrait donner son accord. Ces conditions « n'avaient pas manqué de faire effondrer diverses combinaisons échafaudées du côté japonais et qui toute tendaient au fond à faire venir la collection sans aucun engagement de la part des autorités nippones ». Cependant, le problème n'avait pas été résolu. Le gouvernement japonais n'était pas disposé à faire l'effort pour fournir les cinquante millions destinés à l'aménagement et l'entretien du bâtiment provisoire proposé à Salles. La somme paraissait si considérable qu'ils préféreraient construire d'emblée un nouveau musée²⁹⁷. Le Conseil des ministres du 28 mai 1954 prévoyait cent cinquante millions de yens pour la construction du musée, quatorze millions de yens pour l'aménagement de Hyôkeikan pour l'accueil provisoire de la collection, deux millions de yens pour l'entretien de la collection durant la première année, dix millions de yens pour le transport, neuf millions de yens pour l'exécution d'une réplique des « Bourgeois de Calais ». Le Ministère de l'Éducation entra ainsi en pourparlers avec la municipalité de Tôkyô pour acquérir à titre gratuit un terrain que celle-ci possédait dans le parc d'Ueno. La municipalité refusa, lui demandant d'utiliser un terrain que le Ministère possédait, éloigné du centre artistique d'Ueno. Enfin, le Conseil des ministres du 28 mai 1954 put prendre quelques

²⁹⁷ A.D. 119 : Lettre de Daniel Levi au Ministre des Affaires Étrangères, datée du 15 mars 1954, No.375/RC. A.D.

décisions au sujet de l'acceptation de la collection²⁹⁸. Le projet d'une institution d'un nouveau musée devint plus concret : Le musée sera établi à Tôkyô, dans le parc d'Ueno, de préférence sur un terrain de 3 000 *tsubos* (environ 9 917 m²), anciennement occupé par le temple Ryô-un-in. Le bâtiment du musée occuperait 1 000 *tsubos* environ, à l'épreuve des incendies et des tremblements de terre. La durée des travaux de construction fut prévue entre le 1^{er} avril 1954 et le 31 mars 1956.

D'après un article de Mainichi du 28 juin 1954, les frais de construction du musée, y compris le prix du terrain s'élevait à trois cents millions. Le Ministère de l'Éducation avait prévu pour cette année un budget de soixante-dix millions dont vingt millions pour le transport et la copie des « Bourgeois de Calais », et le reste, soit cinquante millions, pour les frais d'acquisition du terrain et les travaux de fondation. Pour combler le manque budgétaire, la commission chargée du retour de la collection essaya elle-même de trouver les fonds pour l'édification du musée, soit par souscription publique, soit par appel à des donateurs.

La restitution de cette grande collection d'art français était bien évidemment une affaire très importante pour la France. Juridiquement, la France était dans une impossibilité de disposer ou de liquider la collection sans traité ou accord particulier avec le propriétaire, comme il s'agissait d'un bien personnel. En même temps, l'importance de la collection attirait l'attention des autres pays vainqueurs, notamment les Etats-Unis. Si la collection était vendue aux enchères, les Musées nationaux seraient hors d'état d'exercer leur droit de préemption. La France était ainsi soucieuse d'acquérir dans les meilleures conditions certaines pièces de premier ordre. Ces conditions ne permettaient pas de conserver d'illusions quant à la destination finale que prendraient les œuvres qui ne seraient pas renvoyées à Tokyo. La solution la plus intéressante pour la France était ainsi de faire créer un Musée de l'art français à Tokyo pour abriter la collection, pour qu'il puisse favoriser la diffusion de la culture française et exercer une influence sur le Japon.

Dans un premier temps, la Direction générale des Relations culturelles du Ministère des Affaires étrangères fut pressée de retourner la collection avant la conclusion d'un traité de paix, cherchait la levée du séquestre immédiat, sans sachant

²⁹⁸ A.D. 120 : Gaimushô (Ministère des Affaires Étrangères du Japon) Information-3^{ème} Section, no.270, datée du 28 mai 1954.

quel statut juridique le traité de paix allait donner à la collection et craignant notamment le risque qu'elle soit donnée au Japon sans condition :

Il est bien entendu que si cette affaire ne pouvait être réglée avant la conclusion d'un traité de paix avec le Japon, les dispositions des héritiers de M.Matsukata seraient probablement beaucoup moins favorables à ce moment-là que celles dont ils font montre actuellement. Au cas où, en effet, le traité de paix autoriserait la restitution pure et simple aux citoyens japonais de leurs biens situés à l'étranger, il est fort à craindre que la collection soit purement et simplement envoyée au Japon sans que nous puissions bénéficier du don actuellement escompté²⁹⁹.

Toutefois, à la sortie de la réunion dans le bureau de Joxe, le directeur des Relations culturelles du ministre des Affaires étrangères le 17 juillet, les administrations conclurent que le gouvernement français ne pouvait pas disposer d'un séquestre de bien ennemi sans l'intervention des décisions du traité de paix³⁰⁰. Le gouvernement français voulait surtout éviter que les œuvres soient dispersées au hasard des ventes aux enchères, d'autant plus que les Musées nationaux, en dépit de leur droit de préemption, ne disposait pas de fonds suffisants pour acquérir toutes les œuvres qui les intéressaient. Or, le traité de paix avec le Japon avait la chance de laisser à la France la disposition de cette collection. En conséquence, il fut décidé que la législation de l'application du traité de paix devrait contenir des réserves relatives à la collection Matsukata, afin d'éviter qu'elle soit liquidée dans les mêmes conditions que les autres biens japonais.

Lors de la signature du traité, le 8 septembre 1951, Robert Schuman promit au premier ministre japonais, Shigeru Yoshida, d'étudier avec bienveillance sa demande de la restitution de la collection. Depuis son retour de San Francisco, le premier ministre aborda à plusieurs reprises la question avec l'Ambassadeur de France. D'autre part, suite à la ratification du traité de la paix par le Parlement, l'État français devint propriétaire du séquestre et fut en mesure d'en disposer conformément aux dispositions de l'article 14 : « le droit prévu au sous-paragraphe 1 de saisir, conserver ou liquider les biens japonais ou d'en disposer de toute autre manière devra être exercé conformément

²⁹⁹ A.D.119 : Le Ministère des Affaires étrangères, Relations culturelles, Service des Échanges culturels. Note pour le service juridique à l'attention de M.Philippe Monod, No,RO/2/L/ et No.169RC/2/D, datée du 2 avril 1951.

³⁰⁰ A.D.119 : Le Ministère des Affaires étrangères, Relations culturelles, Service des Échanges culturels. Note pour la sous-direction d'Asie, No. 464RC/2-L, datée du 30 août 1951.

à la législation de la puissance alliée intéressée ». Joxe, le Directeur des Relations culturelles, estimait que « le dénouement de l'affaire Matsukata influencerait grandement sur les relations d'ordre diplomatique et culturel – voire d'ordre économique – que [la France] devra[it] rétablir avec un Japon redevenu puissance souveraine³⁰¹. » La famille Matsukata et le gouvernement français n'étaient pas arrivés à un accord quant au choix des œuvres à retenir en France jusqu'à ce moment-là. L'entrée en vigueur du Traité de San Francisco en avril 1952 créa une situation nouvelle, qui donnait à l'État français un droit de disposition absolue sur la collection. La France a ainsi pris l'avantage sur le Japon. Bien que ce droit ne le déliait pas de la promesse de restitution qu'il avait librement consentie, il lui permit de dire aux héritiers que la France avait le droit de retenir les œuvres de son choix. Si le gouvernement japonais n'acceptait pas que les œuvres maîtresses de la collection disparaissent et s'il déclarait que l'ouverture d'un musée n'avait pas de signification sans elles, le gouvernement français pourrait insister sur le caractère généreux de son offre. Il aurait pu la conserver conformément aux dispositions du traité, en remboursement de ses dommages de guerre³⁰². Il ne s'agissait plus d'une restitution. À la sortie de la conférence tenue le 6 mai 1952 au Ministère des Affaires étrangères, les administrations concernées déclarèrent qu'il s'agissait d'un dépôt pour quatre-vingt-neuf ans à titre renouvelable³⁰³. Bien que le gouvernement japonais cherchait toujours à obtenir la restitution complète de la collection en février 1953, ce n'était plus contestable. Or, la collection faisant partie du patrimoine national, il fallait une loi votée par le Parlement pour s'en dessaisir, ce qui posera de nouveaux problèmes.

○ *La campagne*

René Grousset, membre de l'Académie et orientologue, qui travailla pour le retour de la collection, estima que « Le Japon serait évidemment la meilleure destination de cette collection, étant donné que les Japonais désirent vivement entrer en contact étroit avec

³⁰¹ A.D.119 : Note pour le Service Juridique de la Direction Générale des Relations Culturelles, Service des Echanges Culturels, datée du 25 janvier 1952, No.40RC/2-L.

³⁰² A.D.119 : Note pour le Ministre, Direction Générale des Relations Culturelles, datée du 22 avril 1952. CL/MM.

³⁰³ A.D.119 : Procès-Verbal de la conférence tenue le 6 mai 1952 au Ministère des Affaires Etrangères au sujet de la collection Matsukata.

la culture occidentale »³⁰⁴. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, les Japonais voulurent acquérir des connaissances occidentales depuis l'ouverture du pays. Dans les milieux intellectuels, aussi bien dans les domaines scientifiques qu'artistiques, la connaissance et la culture occidentale constituaient un canon auquel ils se référaient. Cette tendance n'a pas diminué après guerre, au contraire, privés de contact avec les pays occidentaux pendant la guerre, les Japonais avaient soif d'informations sur les pays étrangers et la culture étrangère, notamment occidentale. Si Matsukata a constitué sa collection non pas pour son propre plaisir, mais pour le bien public, ce fut un très bon moment pour le Japon de recevoir la collection. Pour le côté français, le retour de la collection était une bonne manière de garder et de renforcer l'influence de la culture française au Japon par rapport à l'influence américaine.

Une exposition organisée par le Musée Bridgestone en 1953 pour commémorer trois ans après la mort de Matsukata, donna lieu à la montée de l'intérêt envers la collection. Le Musée réunit 58 œuvres dispersées au Japon, appartenant autrefois à Matsukata, de Manet, Monet, Cézanne entre autres. Avec comme argument publicitaire « de nombreuses œuvres jamais présentées au public », l'exposition attira l'attention du public comme une occasion rare de voir les peintures impressionnistes. Pendant 42 jours entre le 24 mars et le 10 mai, le Musée accueillit au total de 50 586 visiteurs³⁰⁵. À cette occasion, Saburô Matsukata, frère cadet du collectionneur, publia deux articles à la fois pour *Bijutsutechô* et *Geijutsu Shinchô* dans leur numéro du mois de mai³⁰⁶. Dans ces articles, Saburô explique l'importance à la fois du point de vue de la qualité et de la quantité de la collection, sa situation actuelle, et la volonté de Kôjirô d'avoir voulu la présenter au Japon dans son propre musée. Ce fut sans doute à ce moment-là que le public apprit le sort de la collection Matsukata laissée en France. Saburô explique qu'une partie importante de la collection restée en France pendant la guerre devint un bien français suite à la signature du traité de paix. En même temps, il fit entrevoir son espoir que la France puisse rendre la collection ou au moins qu'elle

³⁰⁴ Mainichi, le 28 juin 1954.

³⁰⁵ ブリヂストン美術館 (編) 『ブリヂストン美術館 50 年史 : 1952-2002』 石橋財団ブリヂストン美術館 (Le Musée Bridgestone (dir.), *50 ans du Musée Bridgestone*, Le Musée Bridgestone, Fondation Ishibashi) 2003, p. 43.

³⁰⁶ 松方 三郎 「松方コレクションについて」 『美術手帖』 (Saburô Matsukata « De la collection Matsukata » *Bijutsu Techô*) no. 69, mai 1953, pp. 52-55 ; 「松方コレクション・その後」 『藝術新潮』 (« La collection Matsukata, depuis », *Geijutsu Shinchô*) mai 1953, pp. 186-190.

accorde de la présenter même temporairement au Japon : « Si jamais la collection vient au Japon, ce sera grâce à la bienveillance de la France. Mais comme le collectionneur l'a dit à Monet, il a constitué la collection parce qu'il voulait montrer aux Japonais l'art français. Nous ne perdons pas espoir puisque les Français sont conscients de la volonté du collectionneur³⁰⁷. »

La presse ne restait pas indifférente au projet du retour de la collection Matsukata. Non seulement les revues d'art, mais aussi des magazines généralistes ou spécialisés, consacrèrent des articles à cette collection, par exemple, un magazine d'affaires, *Jitsugyô no Nihon (les affaires au Japon)*, en octobre de la même année, un magazine d'actualité, *Sekai Shûhō*, en 1954³⁰⁸. Le *Mainichi* publia un article important le 28 juin 1954 pour expliquer les détails du projet du retour de la collection et sa perspective. Lorsque Madame Tatsuko Tazuki du Ministère des Affaires étrangères revint de France après une négociation, elle en communiqua aussitôt le résultat. Comme elle rapporta trente photographies des œuvres de la collection offertes par Geroges Salles, le journal *Mainichi* organisa une exposition de ces photographies, qui eut lieu au sixième étage du grand magasin Mitsukoshi à Nihonbashi, entre le 16 et 20 novembre 1954. Le journal *Asahi* envisageait de contribuer à la campagne tendant à recueillir des fonds pour la construction du Musée devant abriter la collection Matsukata, par la publication des deux ouvrages sur les œuvres qui la composent : l'un serait une édition populaire comprenant cent photographies en noir et blanc ; l'autre un album en couleur d'un prix plus élevé. Cette double publication fut destinée à éveiller l'intérêt du public nippon sur la collection Matsukata³⁰⁹. L'album avec les reproductions en couleur fut publié en 1955. Il comprenait trente illustrations en couleur et vingt-quatre illustrations en photogravure. Bernard Dorival consacra un texte à cet ouvrage³¹⁰.

Le journal *Yomiuri* quant à lui, organisa une exposition des œuvres de l'ancienne collection Matsukata en 1957. L'exposition, qui eut lieu dans un grand magasin, Shirakiya à Tôkyô du 10 au 28 avril, présenta plus de quatre cents œuvres de

³⁰⁷ Saburô Matsukata, « De la collection Matsukata », *Bijutsu Téchô*, mai 1953, p. 55.

³⁰⁸ 佐々木 十九「松方コレクションの誕生」『実業の日本』 (Toku Sasaki « La naissance de la collection Matsukata », *Jitsugyô no Nihon*) vol.56, no.23, octobre 1953, pp. 119-121 ; 松方 三郎「運命の美術品—松方コレクションについて」『世界週報』 (Matsukata Saburô « Les œuvres d'art destinées : De la collection Matsukata », *Sekai Shûhō*) vol.35, no.4, 1954, pp. 22-23.

³⁰⁹ A.D. 120 : Télégramme à l'Arrivée du Tôkyô le 24 décembre 1954 à 8h05, reçu à 13h13. No.1141/1142.A.D.

³¹⁰ 『松方コレクション』朝日新聞社 (*La collection Matsukata*, Asahi Shimbunsha) 1955.

Monet, Pissarro, Sisley, Manet, Cézanne, Renoir, Gauguin, Delacroix, Courbet, Millet, Corot, Rodin, entre autres. Le *Yomiuri* explique ainsi le but de l'exposition :

Grâce à la bienveillance du gouvernement français, la collection Matukata restée en France sera bientôt envoyée au Japon. Au Japon, non seulement les Ministères et les administrations concernés, mais aussi à la fois les milieux économiques et artistiques font avancer le projet de l'accueil de tous leurs efforts. Le *Yomiuri Shimbun* à cette occasion voudrait organiser une exposition présentant l'ensemble de l'ancienne collection Matsukata conservée précieusement au Japon pour rappeler la contribution de Monsieur Kôjirô Matsukata envers les milieux artistiques au Japon. [...] L'exposition a pour but de faire connaître l'importance de la collection, de contribuer à la réalisation rapide de son retour et à la collecte de fonds pour la construction du Musée français.

Ces campagnes de presse firent connaître largement l'importance du projet. En fait, dès que le gouvernement japonais eut la perspective d'obtenir la collection Matsukata, les quotidiens organisèrent des expositions de la collection Matsukata rassemblant des œuvres qui avaient fait partie de la collection. « Il suffisait de nommer une exposition “Matsukata” pour attirer des visiteurs », bien que parmi ces expositions de la collection Matsukata, il en y avait quelques-unes qui fit poser la question si les œuvres exposées avaient vraiment fait partie de la collection³¹¹.

○ *L'effort du secteur privé*

Ce qui est significatif pour le retour de la collection, c'est que le secteur privé y a apporté un important concours.

Il n'y a pas d'autres choses que la collection Matsukata qui sera accueillie avec autant de passion de tous les milieux. Pour rassembler les fonds nécessaires pour l'accueillir, les milieux artistiques se sont unis pour faire don des œuvres. Les milieux d'affaires ont fait d'

³¹¹ Yasuo Kamon, *La sueur de la Vénus : les coulisses de l'exposition artistique des œuvres d'art étrangères*, Bungei Shunjû, 1968, p. 191.

incroyables efforts. [...] Le retour de la collection est donc le point de mire de tous les Japonais³¹².

Une association, Bunka Konwa Kaï (association de la discussion culturelle) regroupant des hommes des milieux culturels, artistiques aussi bien que des milieux d'affaires fut fondée vers 1953 à la fois pour développer les relations entre différents milieux et pour approfondir la connaissance des cultures étrangères. Son antécédente, appelé Furansu no kaï (association de la France), et ensuite Furansu bunka no kaï (association de la culture française) avait été fondée peu après la guerre pour se repentir de la guerre. Le Japon avant la guerre n'avait pas suffisamment de connaissances des pays occidentaux, ce qui l'avait conduit à une surestimation de ses forces par rapport aux Etats-Unis. L'objectif de l'association était de mieux connaître la situation des pays occidentaux, leur situation politique, économique, culturelle et artistique, avec un esprit ouvert. L'association de la France soutenue par le journal *Mainichi*, et l'Association de la culture française soutenue par la fondation culturelle de l'*Asahi Shimbun*, organisa des événements culturels, comme des conférences, projections de films, présentations de pièces de théâtre. La projection de films sur des artistes de l'école française, Rodin, Maillol, Van Gogh, Matisse notamment, confiés par l'Ambassade de France remporta un grand succès.

L'association Bunka Konwa Kaï (association de la discussion culturelle) fut fondée en ayant comme base les deux associations précédentes, en invitant notamment les hommes des milieux d'affaires. Avec la participation du président de la librairie Maruzen, Tadashi Tsukasa, les membres se réunissaient désormais dans une salle de l'immeuble de la librairie. Invité par les membres fondateurs de l'association Furansu no kaï, le directeur de la Chambre de commerce Ai-ichirô Fujiyama fut nommé président de la nouvelle association. L'association comptait environ trente-cinq membres parmi lesquels nous pouvons retrouver des personnages importants de divers milieux : Saburô Matsukata, frère cadet du collectionneur, Atsuo Imaizumi, président adjoint du Musée national d'art moderne, Kan-ichirô Ishibashi, président de Bridgestone et fondateur du Musée Bridgestone, Ryûzaburô Shikiba, historien de l'art, spécialiste de Van Gogh, Usaburô Ihara, peintre, secrétaire général de la société des

³¹² 田近憲三「返還される松方コレクション」『藝術新潮』(Kenzô Tajika, « La collection Matsukata qui sera rendu bientôt », *Geijutsu Shinchô*) jan.1956.

artistes au Japon. Un des membres, secrétaire général de l'association, Yatamaru Mori, ayant entendu par hasard à l'Ambassade de France la possibilité du retour de la collection Matsukata en France, convoqua le conseil d'administration de l'association pour discuter de ce thème. Ce fut au plus tard au début de mars 1954. Mis à part Saburô Matsukata, représentant de la famille Matsukata pour le retour de la collection, les membres n'étaient pas au courant de cette affaire. Ayant appris par Saburô Matsukata que le problème empêchant l'avancement de la négociation était un manque de budget pour la construction du musée, l'association décida de prêter son concours. Depuis, ils se réunirent le plus souvent possible dans une salle de l'immeuble de Maruzen pour discuter de moyens possibles. Ils invitèrent le directeur des Beaux-Arts du Ministère de l'Education, de la Science et la Culture (*Monbushô*) pour avoir des informations précises. Tsukasa alla voir le Préfet de Tôkyô pour le convaincre d'offrir le terrain appartenant à la préfecture de Tôkyô pour bâtir le musée. « Tous les jours des gens différents se réunissaient dans une salle au quatrième étage de Maruzen. L'affaire provoqua un grand remue-ménage, comme si une guerre avait éclaté³¹³. »

Avec la montée, parmi le secteur privé, de l'intérêt pour le retour de la collection comme arrière-plan, le ministre de l'Education, de la Science et la Culture organisa une réunion à l'Hôtel impérial en invitant les personnages importants des milieux des affaires, des milieux artistiques, des associations culturelles, ainsi que les représentants de la préfecture de Tôkyô le 10 mars 1954. La moitié des personnes invitées était des membres de l'association Bunka Konwa Kaï. Suite à cette réunion, « l'Union pour la construction du Musée national pour l'ancienne collection de Monsieur Matsukata », sous la présidence de Fujiyama, fut fondé en mai 1954.

L'union avait pour but de collecter cent millions de yens. Chacun des membres, selon leur profession, donna des idées et prit des initiatives pour recueillir des fonds. Le plus important était une collecte organisée sous l'initiative de la Chambre de commerce auprès des entreprises. En fait, la situation financière de l'État étant difficile, il était courant à l'époque de collecter des fonds auprès des milieux économiques pour

³¹³ Témoignage de Mr. Yatamaru Mori, publié dans Yûzô Taruki (dir.), *Les circonstances pour la fondation du Musée national d'art occidental*, Association du Musée national d'art occidental, tome I, 1987, chapitre 6, « Entretien avec les membres de l'Union pour la construction du Musée national pour l'ancienne collection de Monsieur Matsukata ». Concernant le collecte pour la construction du musée, nous dépendons des témoignages de Yatamaru Mori et Isamu Watabe.

combler le manque financier national, que ce soit pour des secours aux sinistrés comme pour la construction d'un centre culturel.

Les artistes collaborèrent également massivement, dépassant la rivalité entre écoles. Sous l'initiative de Sôtarô Yasui, ils acceptèrent de donner gratuitement des œuvres pour offrir aux souscripteurs importants. Atsuo Imaizumi, le directeur adjoint du Musée national d'art moderne, essaya de persuader les artistes en les voyant un par un. Finalement, plus de 500 œuvres furent données par les artistes dont les plus importants étaient Yasui lui-même, Ryûzaburô Umehara et Ikuma Arishima. Non seulement les peintres de peinture à l'huile mais aussi les peintres traditionnels japonais, comme Hôshun Yamaguchi, Gakuryô Nakamura (1890-1969), Seison Maeda (1885-1977), Chikukyô Onoda (1889-1979) collaborèrent. Ces œuvres furent exposées ensemble au Musée national d'art moderne en mars 1955. Cette exposition présentant 537 œuvres, attira 7 239 visiteurs pendant la durée de cinq jours. Le bénéfice de l'exposition fut également donné à l'union. L'exposition contribua également à attirer l'attention du public sur le projet du retour de la collection Matsukata.

Shikiba, spécialiste de Van Gogh, présenta ses collections de reproductions et de documents concernant Van Gogh, donna des conférences, vendit des reproductions partout au Japon. La librairie Maruzen offrit ses locaux. Il prit l'initiative d'une vente d'un million de cartes postales de peintures françaises comme Renoir ou Van Gogh dans les écoles primaires et au collège. Les cartes postales furent vendues pour un prix minimum couvrant les frais de tirage, l'objectif de la vente étant éducatif, faire connaître l'importance du projet et attirer l'attention des jeunes sur la peinture française.

Une productrice de films, Kashiko Kawakita, organisa une projection spéciale d'un film, *Le Rouge et le Noir*, qu'elle venait d'importer, avant la sortie, dans le but de collecter un fonds pour la construction du Musée. Les journaux donnèrent des informations sur le projet de la construction du Musée et le fait que l'union organisait une collecte. Dès que l'article parut, l'Ambassadeur de France au Japon offrit à l'union cent mille yens.

À la fin du mois de mars, environ un an après la fondation de l'union, celle-ci avait pu collecter trente-sept millions de yens et elle prévoyait pouvoir atteindre son but initial de cent millions de yens avant la fin de l'année 1955³¹⁴. L'union put

³¹⁴ cité par Yûzô Taruki : *op.cit.*, tome I, p. 162

finalement collecter les cent millions de yens. Près de la moitié du fond, quarante millions de yens fut utilisée pour acquérir le terrain appartenant au Temple Kan-eiji et le reste pour la construction du Musée³¹⁵. Les activités de collecte contribuèrent également à élever l'intérêt et l'attente du grand public pour la collection Matsukata et pour le Musée d'art occidental.

○ *Son impact*

« Il ne fait aucun doute que le Musée national de l'art occidental attirera de nombreux visiteurs. Comme pendant huit ans, les journaux et les revues d'art n'ont pas arrêté pas de communiquer sur le retour prochain de la collection Matsukata, sur la construction d'un nouveau musée, la publicité a été largement diffusée » écrit un quotidien citant une personne bien renseignée des milieux artistiques³¹⁶. Les Japonais attendaient avec impatience l'arrivée de la collection.

La collection Matsukata, composée de trois cent trente peintures et de soixante-et-une sculptures, arriva au port de Yokohama le 15 avril 1959. Yasuo Kamon qui l'accueillit au port laisse un témoignage précis de ce moment exclusif³¹⁷ : il fallut la journée entière du 16 pour descendre et charger les œuvres dans onze grands camions. Les camions furent ensuite stationnés dans un entrepôt au port en attendant le départ programmé pour le lendemain matin à cinq heures. Kamon passa la nuit dans une cabine du bateau qui avait transporté les œuvres et se leva à quatre heures du matin. Les camions étaient déjà prêts à partir. Les voitures et les motos de police arrivèrent aussitôt. Accompagnés de trois voitures et trois motos de police, les camions partirent pour le Musée à cinq heures du matin. En comptant le nombre de camions partis, Kamon était surpris d'apercevoir une dizaine de voitures de presse suivant les camions. « Je ne pensais pas qu'ils s'y intéressaient autant », dit-il³¹⁸. Lorsque la file de camions arriva au pont Rokugôbashi, Kamon était de nouveau surpris de voir autant de journalistes avec appareils photographiques ou caméra sur le pont. Pendant les dix dernières années, Kamon avait eu l'occasion de faire plusieurs voyages entre le port de

³¹⁵ D'après Yûzô Taruki : *op.cit.*, tome I, pp. 173-174.

³¹⁶ « L'arrivée de la collection Matsukata. Les problèmes du Musée national de l'art occidental », *Mainichi*, le 15 avril 1959.

³¹⁷ Kamon, 1968, *op. cit.*, pp. 152-154.

³¹⁸ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 153.

Yokohama ou l'aéroport de Haneda et Ueno où se trouvent à la fois le Musée national de Tôkyô et le nouveau Musée national d'art occidental, pour accompagner les œuvres venant pour des expositions temporaires. Mais il n'avait jamais vu autant de journalistes suivant les camions chargés d'œuvres³¹⁹.

Au moins un journaliste vint au Musée tous les jours. Le directeur du nouveau musée, Sôichi Tominaga, devint « la coqueluche des journalistes »³²⁰, demandé de tous les côtés. Les numéros du mois de juin des revues d'art consacrèrent des articles sur le nouveau musée ou la collection. *Sansai* et *Mizue* publièrent chacun un article écrit par un artiste après la visite du Musée accompagné de nombreuses photographies³²¹. Quant à *Bijutsu Techô*, il lui consacra les douze premières pages du numéro du juin 1959 : quatre pages de photographies de moments différents, de la scène de la signature entre les représentants du Japon et de la France, du transport des œuvres dans le musée, des œuvres quand elles sont sorties des boîtes, de Yasuo Kamon parlant aux journalistes d'une peinture des « Nymphéas » de Monet et huit pages d'entretien avec le directeur du nouveau Musée, Sôichi Tominaga. De plus, ils publièrent un numéro supplémentaire consacré entièrement à la collection Matsukata³²². *Geijutsu Shinchô* avait publié un long article d'une vingtaine de pages sur Kôjirô Matsukata et sa collection dans le numéro de janvier 1959 et consacré son numéro du mois d'avril 1959 au nouveau Musée. Il publia dans le numéro de juin un autre article sur les frais d'achat de la collection Matsukata³²³. *Mainichi Graph* et *Kokusai Shasin Jyôhō* (*Information internationale sur la photographie*) publièrent un numéro supplémentaire consacré spécialement à la collection en 1959. Un livre de poche intitulé « Le Musée national d'art occidental : la collection Matsukata » fut également publié en juin 1959³²⁴. Un livre d'art de cent pages

³¹⁹ Kamon, 1968, *op.cit.*, p. 154.

³²⁰ 竹林賢「富永惣一—ぶらり見参」『美術手帖』(Ken Takebayashi « Sôichi Tominaga visite le Musée », *Bijutsu Techô*), juin 1959, p. 5.

³²¹ 『みづゑ』(*Mizue*) no. 649, juin 1959, notamment : 神代雄一郎「国立西洋美術館を見て」(Yûichirô Kôjirô « Après la visite du Musée national d'art occidental ») p. 71 ; 「国立西洋美術館 (写真集)」(« Le Musée national d'art occidental (collection de photographies) ») pp. 71-74 ; 伊藤廉「松方コレクション : モネの『睡蓮』」(Ren Itô « Les Nymphéas de Monet de la collection Matsukata ») pp. 76-77. 『三彩』(*Sansai*), no. 115, juin 1959, notamment : 「“睡蓮”(原色写真)」« Les Nymphéas (photographie en couleur) » p. 27 ; 宮本三郎「西洋美術館の作品をみて」(Miyamoto Saburô, « Après la visite du Musée national d'art occidental »), pp. 29-30.

³²² 『美術手帖』(*Bijutsu Techô*), juin 1959, numéro supplémentaire.

³²³ 矢田三千男「松方コレクション三千万円の秘密」『藝術新潮』(Michio Yada, « Le secret de 30 millions de yens de la collection Matsukata » *Geijutsu Shinchô*), juin 1959, pp. 213-215.

³²⁴ 浜口隆一ほか『国立西洋美術館 : 松方コレクション』社会思想研究会出版部 (現代教養文庫)、

avec soixante-quatre illustrations fut publié en 1959 avec un texte de Saburô Matsukata. Kamon nota ce qu'ils disaient dans les milieux artistiques : « Si l'on devait compter tous les articles sur le Musée dans le budget publicitaire, le coût dépasserait 100 millions de yens. Le Musée national d'art occidental a de la chance d'avoir de la publicité dans tout le Japon sans dépenser un sou. » La cérémonie d'ouverture du Musée eut lieu le 10 juin, avec un retard d'un mois. « Tous les quotidiens, toutes les chaînes de télévision et de radio informèrent de la cérémonie de l'ouverture comme si c'était des expositions organisées par eux-mêmes » dit Kamon³²⁵.

Le journal *Asahi* publia une série de dix articles pour présenter chaque fois une œuvre choisie de la collection avec une reproduction, Courbet, une sculpture de Rodin et de Bourdelle, un dessin de « La mort de Sardanapale » de Delacroix, « Les Parisiennes habillées en Algériennes » de Renoir, des paysages de Marquet et Signac, un dessin de Degas, « les Nymphéas » de Monet, « Deux filles bretonnes » de Gauguin, entre le 28 avril et 12 mai 1959. Dans le numéro du 23 mai 1959, l'*Asahi* consacra une page entière aux articles sur la collection Matsukata, commençant par le début de la collection, jusqu'à aujourd'hui, en passant par son amitié avec Monet, son rêve de création d'un Musée, l'évacuation de la collection pendant la guerre. Comme l'*Asahi*, le *Yomiuri* publia également une série de huit articles présentant chaque fois une œuvre choisie de la collection entre le 29 avril et le 2 juin : « Les Barques » de Monet, « Les Parisiennes habillées en Algériennes » de Renoir, Pissarro, « Le Baiser » de Rodin, un dessin de Degas « Les Toilettés », « Deux filles bretonnes » de Gauguin, et « Une Femme nue » de Marquet, « Un Pêcheur pauvre » de Puvis de Chavannes furent présentés avec une reproduction.

Le jour de la grande ouverture, le premier visiteur, un étudiant d'université, arriva dès six heures du matin. A son ouverture à neuf heures et demie, deux cents personnes, notamment des jeunes, faisaient la queue [voir ill. 15]. Jusqu'à midi, le Musée eut trois mille visiteurs. « Le Musée était aussi plein que l'exposition d'art français et de Van Gogh » constate Kamon, conservateur du Musée. Pendant le premier mois, il y eut cent mille visiteurs, alors que le Musée n'acceptait pas de groupes pendant un premier temps pour éviter un encombrement excessif. Le Musée eut plus de 580 000

(Ryûichi Hamaguchi, et als., *Le Musée national de l'art occidental : la collection Matsukata*, Shakaishisô Kenkyûkai Shuppanbu, Coll. Gendai Kyôyo Bunko), 1959.

³²⁵ Kamon, 1968, *op.cit.*, p.161.

visiteurs durant l'année 1959. La recette des ventes de billets d'entrée de cette année dépassa toutes les dépenses, y compris les salaires³²⁶.

L'impact de l'ouverture du Musée fut tellement important qu'il eut une influence même sur un manuel scolaire. Pour la première fois dans l'histoire de l'enseignement de l'art au Japon, le manuel de Tôkyô Shoseki destiné à la troisième année de collège³²⁷, consacra deux pages à un musée, le Musée national d'art occidental, alors qu'il existait au Japon d'autres musées nationaux même avant l'ouverture de ce musée. Le texte d'introduction dit « Regardons les œuvres conservées au Musée national d'art occidental et apprécions les œuvres éminentes de l'art moderne occidental. » La moitié des pages est consacrée à la vue extérieure du Musée, avec deux sculptures de Rodin, « la Porte de l'Enfer » et « Les Bourgeois de Calais ». « Les Nymphéas » de Monet occupent presque un quart des pages. Les reproductions de « La Femme au chapeau » de Renoir, « La Vague » de Courbet, « Hercule tendant l'arc » de Bourdelle et « L'île de France » de Maillol sont également présentées.

Il faut noter que tous les articles consacrés au Musée se focalisent sur les peintures impressionnistes ou post-impressionnistes, Monet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Gauguin, ses prédécesseurs comme Delacroix et ses successeurs comme Marquet, alors que la collection comprend de nombreuses œuvres d'artistes moins connus en 1959, mais populaires pendant les années 1920. En 1959, la peinture impressionniste avait déjà assis une position inébranlable. D'après la liste des œuvres établies par la France, la valeur estimée des peintures impressionnistes n'est pas incomparable à celles des peintres moins connus comme Henri Martin, Menard, Pointelin, Albert André. S'appuyant sur cette évaluation de la peinture impressionniste, le Musée mit la peinture impressionniste au premier plan. La collection Matsukata devint ainsi connue en tant que collection de peinture impressionniste.

3-3. La tournée de la collection Matsukata

³²⁶ L'entretien avec Toshinori Fukuma, qui était le directeur-adjoint de la section des affaires générales du Musée en 1959 publié dans un recueil des entretiens réalisés entre décembre 1986 et mars 1987 : Yûzô Taruki (dir.), *op.cit.*, tome I, 1987, chapitre-6-3.

³²⁷ 高橋正人ほか『新しい美術 3』（中学教科書）東京書籍（Masato Takahashi et al., *Le nouvel Art*, manuel scolaire pour les collégiens, 3^e année, Tôkyô Shoseki), 1972, pp. 28-29.

Plusieurs quotidiens, non seulement nationaux mais aussi régionaux, demandèrent au Musée l'organisation de l'exposition de la collection Matsukata dans de autres locaux³²⁸. Toutefois, non seulement un accord avec la France interdit de prêter la collection jusqu'à la fin des restaurations, mais le Musée lui-même prit la décision de ne pas prêter d'œuvres pendant un certain temps. Malgré cette décision, Kamon « reçoi[t] sans arrêt des coups de fil demandant un prêt d'œuvres ou proposant une organisation de l'exposition Matsukata en province »³²⁹. Il finit par se demander chaque matin avant de partir de la maison combien de demandes il y aurait ce jour-ci.

Trois ans après l'ouverture, le Musée décida de faire tourner une partie de la collection en province. Alors que les journaux nationaux, notamment l'*Asahi* et le *Yomiuri* souhaitèrent être organisateurs de cette exposition, le Musée choisit lui-même le lieu de l'exposition : Kôbé, la ville natale de Matsukata³³⁰. Ce fut Kôbé Shimbun, le quotidien régional qui devint l'organisateur de la première exposition. À Kôbé, il n'y avait pas de Musée au centre ville. Le président du Kôbé Shimbun et le directeur de la section d'entreprises culturelles demandèrent le concours d'un musée privé situé à Ashiya, la ville voisine, le Musée Hakutsuru (la grue blanche)³³¹. Le Musée abritant une collection d'art décoratif japonais et chinois en bronze et en argent, construit entièrement avec du cyprès japonais, on interdit de clouer un tableau au mur. L'organisateur fut obligé de construire une autre structure à l'intérieur des salles d'exposition.

Le Musée se trouve au milieu d'une colline dominant le quartier résidentiel de la ville, ce qui ne permit pas aux visiteurs un accès facile. Kôbé Shimbun qui finança la plupart des frais, se préparait à des pertes financières. Contrairement aux prévisions, dès l'ouverture le 20 octobre 1962, l'exposition attira une grande affluence tous les jours. Il y avait une file, de la gare d'Ashiya en bas de la colline jusqu'au Musée³³². Fatiguées d'attendre, des familles pique-niquèrent sur la colline ensoleillée dominant le port de Kôbé³³³. L'exposition se déplaça ensuite à Nagoya, à Fukuoka au Musée Ishibashi, un

³²⁸ L'entretien avec Yasuo Kamon, Yûzô Taruki (dir.), *op.cit.*, tome II, 1988, chapitre-5-2.

³²⁹ Kamon, 1968, *op.cit.*, p.168.

³³⁰ L'entretien avec Yasuo Kamon, *op.cit.*

³³¹ Le Musée Hakutsuru fut fondé en 1929, pour abriter la collection de Kanô Harubei.

³³² Entretien avec Yasuo Kamon, *op.cit.*

³³³ Kamon, 1968, *op.cit.*, p.191.

autre Musée créé par le président de Bridgestone, à Sapporo dans un gymnase de la ville. À chaque endroit, il y eut un nombre record de visiteurs.

Le curieux destin de la collection Matsukata permit au grand public de faire attention à l'art occidental. Le retour de France de la collection fut un véritable événement pour les Japonais, qui se consacraient alors à la reconstruction du pays après la guerre. La collection Matsukata, noyau du seul musée national consacré à l'art occidental, contribua d'une manière inappréciable à la formation de la vision des Japonais sur l'art occidental.

4. La collection Ishibashi et la fondation du Musée Bridgestone

4-1. Shôjirô Ishibashi et sa collection.

Pendant la période entourant la Seconde Guerre mondiale, il y eut un collectionneur qui réussit à constituer sa collection très vite, en rachetant les œuvres que les collectionneurs d'avant guerre étaient obligés de céder³³⁴. Ce fut Shôjirô Ishibashi, fondateur de la société de fabrication de pneus Bridgestone. Commencant sa collection d'œuvres d'art occidentales peu avant la guerre, l'accéléralant dès la fin de la guerre, Shôjirô réussit à constituer une collection d'une soixantaine d'œuvres d'art occidental, notamment françaises, en quelques années pour ouvrir son musée en janvier 1952, lorsque le Japon était encore sous occupation, avant la mise en application du traité de San Francisco, le 28 avril 1952. Il est rare de voir naître une collection d'œuvres d'art et un musée dans de telles circonstances. Quelles étaient les conditions qui permirent à Shôjirô de constituer sa collection ?

Shôjirô Ishibashi naquit le premier février 1889 dans la ville de Kurumé à Kyûshû, l'île sud du Japon. Son père était fabricant de kimonos. Lorsque Shôjirô prit sa succession en 1906 à l'âge de 17 ans, il se concentra sur la confection de *tabi*, chaussettes traditionnelles japonaises. En 1923, son invention du Jika-tabi, une sorte de

³³⁴ 宮崎克己「石橋正二郎コレクション形成史—その1：終戦以降」ブリヂストン美術館（編）『コレクター石橋正二郎：青木繁、坂本繁二郎から西洋美術へ』（展覧会図録）ブリヂストン美術館・石橋美術館（Katsumi Miyazaki « L'histoire de la constitution de la collection Shôjirô Ishibashi-2, après la guerre », *Shôjirô Ishibashi, collectionneur : de Shigeru Aoki et Hanjirô Sakamoto à l'art occidental*, cat.expo. le Musée Bridgestone et le Musée Ishibashi), 2002, p. 36.

chausson sur lequel la semelle de caoutchouc est directement attachée, remporta un grand succès. S'inspirant de cette expérience de manipulation du caoutchouc, il fonda en 1931 une entreprise de pneus, Bridgestone, avec une technologie introduite des Etats-Unis.

Il est connu que Shôjirô se lança dans sa collection de peintures à l'huile japonaises sur la suggestion d'un peintre, Hanjirô Sakamoto, qui était son professeur d'art à l'école primaire. Sakamoto, après avoir quitté l'école pour étudier à Tokyo et ensuite en France, revint à Kurumé trente ans après. Sakamoto parla à Shôjirô, en 1930, d'un autre peintre originaire de la ville de Kurumé, Shigeru Aoki (1882-1911) pour lui suggérer de collectionner ses œuvres et de construire un musée pour lui. Aoki était considéré à cette époque comme un des plus importants peintres à l'huile. Sakamoto, par amitié et par le regret de voir les œuvres d'Aoki dispersées, demanda à Shôjirô de créer un musée pour abriter l'ensemble de ses œuvres. Shôjirô, un amateur d'art, commença à partir de ce jour, avec ardeur, ses collections des peintures d'Aoki, et aussi d'autres peintres japonais.

Toutefois, avant même la demande de Sakamoto, Shôjirô possédait déjà un certain nombre de tableaux. D'après les souvenirs de son fils, Kan-ichirô, il commença ses collections vers 1927 lorsqu'il construisit une nouvelle maison à Kurumé. Il collectionnait alors des peintures traditionnelles japonaises, mais il arrêta complètement après avoir emménagé dans cette maison pour se pencher entièrement vers les peintures à l'huile. En fait, Shôjirô avait depuis sa jeunesse une admiration pour la culture occidentale et sa modernité. La plupart des pièces de sa nouvelle maison à Kurumé étaient faites à la manière occidentale. Shôjirô y vivait de manière occidentale, en s'habillant non pas en kimono, mais en vêtements occidentaux et en se faisant préparer des plats occidentaux. Il était donc tout à fait naturel pour lui de vouloir collectionner les peintures à l'huile, même si c'était fait par les peintres japonais, pour décorer sa maison. C'est après la discussion avec Sakamoto que la collection de Shôjirô dépassa une simple décoration de la maison et un plaisir personnel, prenant une dimension sociale.

Sa collection à partir des années 1930 jusqu'à son déménagement à Tokyo en 1937 était constituée de peintures à l'huile de peintres japonais, dont deux occupaient une place primordiale, Shigeru Aoki et Hanjirô Sakamoto. En 1937, il déplaça son siège social et son habitation à Tôkyô ; déjà à Kurumé, Shôjirô avait adopté la manière de

vivre occidentale, et il construisit sa nouvelle maison à Tokyo dans un style tout à fait occidental, en confiant le plan à Shigeo Hirata, un architecte qui avait fait ses études aux États-Unis. Ayant emménagé à Tokyo avec sa famille, il fréquenta une galerie du quartier de Ginza, Aoki-sha, pour chercher les peintures à l'huile des peintres japonais. L'année suivante, il rencontra des œuvres d'un autre peintre japonais, Takeji Fujisima (1867-1943) à l'occasion de son exposition dans un grand magasin, Mitsukoshi. Passionné par ses œuvres, Shôjirô se lia d'amitié avec ce peintre. Un an avant sa mort en 1942, le peintre confia au collectionneur quinze tableaux qu'il avait réalisés pendant son séjour en Europe pour qu'ils soient un des noyaux du futur musée Bridgestone. Shôjirô acquit également durant cette période les peintures à l'huile des peintres japonais Seiki Kuroda, Foujita, Sôtârô Yasui que de plus en plus de collectionneurs étaient obligés de céder avec l'aggravation de la guerre.

C'est vers la fin de la guerre que Shôjirô commença à acquérir des œuvres d'art occidental. Sa première acquisition fut sans doute une aquarelle de Signac « La Rochelle » et un tableau de Monet « L'inondation à Argenteuil ». Il les acquit à la galerie Aoki-sha, à la fermeture de celle-ci en juin 1944. Kan-ichirô, fils de Shôjirô, rappelle que ces deux peintures étaient accrochées chez eux assez tôt peu avant la fin de la guerre³³⁵. Aoki-sha était la galerie d'art qui vendit exclusivement une partie de la collection Matsukata en 1934. Après l'avoir appris, Shôjirô demanda au patron de la galerie, Riichirô Suzuki, de trouver des œuvres occidentales comme celles qui appartenaient à la collection Matsukata.

Il réussit à acquérir au moins soixante-quatre œuvres occidentales entre la fin de la guerre et l'ouverture du Musée en janvier 1952. Citons les œuvres les plus importantes : « Ville Daveray » de Corot, « Potager » de Pissarro, « Le Bal masqué à l'Opéra » de Manet, « La Sainte Victoire et le château noir » de Cézanne, « Les Nymphéas » de Monet, « La Baigneuse assise » de Renoir, « Prairie » de Rousseau, « Paysage près de Pont-Aven » et « Le Foin » de Gauguin, « Les Pêches » « Paysage près de Vernon » de Bonnard, « La Veste rayée » « La Femme au gilet bleu » de Matisse, « Pierrot » de Rousseau, « La Tête de femme » de Picasso, « Le Penseur » et

³³⁵ 「石橋正二郎のコレクションからブリヂストン美術館開館まで」(« De la collection de Shôjirô Ishibashi à l'ouverture du Musée Bridgestone » (actes du colloque en novembre 1977), *Shôjirô Ishibashi, son écriture posthume et son souvenir*, 1978.

« L'Âge d'airain » de Rodin³³⁶. Shôjirô, continuant à acquérir des œuvres à un bon rythme, réussit à doubler sa collection en cinq ans après l'ouverture du Musée.

Sa volonté inébranlable le poussa à collectionner autant d'œuvres en peu de temps. Bien que sa société ait vécu une période difficile entre 1951 et 1952, l'année précédant l'ouverture du Musée, Shôjirô n'a jamais abandonné son projet. Dépassant largement son plaisir personnel, il avait pour vocation de fonder un musée. Comme ses deux prédécesseurs, Ôhara et Matsukata, Ishibashi avait l'esprit du bien-être public, d'autant plus que le Japon, ayant perdu la guerre, se trouvait alors sous occupation.

4-2. Le marché de l'art au Japon après la guerre

Dès l'occupation du Japon, le GHQ abolit la féodalité économique et sociale. En novembre 1945, trois mois après l'acceptation de la déclaration de Potsdam en août, le GHQ démembra des *Zaibatsu*, conglomerats industriels, qui monopolisaient le marché. Cinquante-six personnes des dix plus grandes familles de *Zaibatsu* étaient obligées d'abandonner leurs actions. En décembre 1945, en raison de la réforme agraire, le gouvernement obligea les grands propriétaires de lui vendre leurs terrains pour les distribuer aux fermiers. L'introduction du nouveau yen en février et l'imposition sur les biens en novembre 1946 détruisit presque complètement les familles fortunées d'avant la guerre. L'introduction du nouveau yen était accompagnée d'un dépôt obligatoire des gros billets à la banque. Suite à l'introduction de l'impôt sur les biens, même si c'était limité à une seule fois, le gouvernement leva jusqu'à 90% des biens. Une grave inflation s'ajouta à ces circonstances politiques. Les fortunés étaient obligés de vendre tout ce qu'ils avaient pour vivre, y compris des œuvres d'art.

Le marché de l'art devint incroyablement actif dès la fin de la guerre. D'après Jin Haségawa, propriétaire de la galerie Nichidô, il eut de grosses commandes comme « cent paysages et cent natures mortes » pour décorer les habitations de l'armée d'occupation³³⁷. Malgré cette demande pour les peintures occidentales, les prix restaient assez bas par rapport aux prix du marché international. D'après Shôjirô, les prix des

³³⁶ *ibid.*, pp. 54-57.

³³⁷ 長谷川仁『洋画商』日動画廊(Jin Hasegawa, *Marchand de peintures occidentales*, Nichidô Garô), 1964.

peintures occidentales étaient largement plus bas que celui des peintures orientales anciennes. Les peintures occidentales étaient également plus faciles à trouver³³⁸. Shôjirô trouvait tellement dommage de voir certaines œuvres précieuses partir aux Etats-Unis, qu'il les acquit en saisissant chaque occasion. Il demandait à des galeristes de lui montrer les peintures, et choisissait ce qui lui plaisait. En 1946, Haségawa vendit à Shôjirô Ishibashi, « La Sainte-Victoire et le château noir » de Cézanne pour le prix de 370.000 yens. À cette époque, le taux de change pour un dollar variait de 150 yens à 500 yens. Le prix de ce tableau fut donc au maximum 2.500 dollars, alors qu'un portrait de la femme de Cézanne se vendit pour 24.000 dollars. La différence entre le marché japonais et l'international persista jusqu'à mi-1950. Même si l'armée d'occupation et quelques étrangers au Japon achetaient des peintures occidentales, il restait toujours difficile pour les marchands d'art étrangers et les collectionneurs étrangers de venir au Japon pour acquérir des œuvres d'art.

Pendant la période entre 1945 et 1952³³⁹, Shôjirô n'avait pas de concurrence pour accumuler ses collections, sauf le Musée Ôhara qui achetait activement des œuvres depuis 1949³⁴⁰. Bien entendu, l'entreprise de Shôjirô a subi des dommages à cause de la guerre ; mais, bien qu'il ait perdu toutes les usines à l'étranger, les usines au Japon ont pu éviter des dégâts. Rachetant du caoutchouc restant au Japon, il a pu recommencer ses affaires deux mois après la fin de la guerre. En 1951, le chiffre d'affaires dépassait ses meilleurs chiffres d'avant la guerre. Dans son discours à l'ouverture du Musée, Shôichirô donna l'impression d'avoir déjà constitué sa collection de peintures occidentales avant la guerre³⁴¹. Miyazaki Katsumi, conservateur du Musée Bridgestone, suppose que Shôjirô a voulu donner cette impression pour éviter de faire penser au moment difficile où les collectionneurs d'avant-guerre étaient obligés de vendre leurs

³³⁸ 石橋正二郎『私の歩み』(Shôjirô, *Mon chemin*) 1962, p. 201.

³³⁹ Après l'entrée en vigueur du traité de San Francisco en 1952, des peintures occidentales partaient de plus en plus du Japon, « L'Estaque » de Cézanne et « Les filles de Tahiti » de Gauguin entre autres. Certaines galeries japonaises collaboraient avec de grandes galeries de l'étranger, Wildenstein ou Parles (?) pour exporter des œuvres d'art du Japon. En 1956, « Les Danseuses » de Degas partit à l'étranger pour 7.000.000 yen (19.400 dollars). Le prix était tellement élevé que Shôjirô ne pu l'acquérir : Katsumi Miyazaki « L'histoire de la constitution de la collection Shôjirô Ishibashi-2, après la guerre », *Ishibashi Shôjirô Ishibashi, collectionneur, de Shigeru Aoki et Hanjirô Sakamoto à l'art occidental*, cat.expo. le Musée Bridgestone, du 8 janvier au 21 mars 2002, p. 37

³⁴⁰ *idem*.

³⁴¹ 石橋正二郎「ブリヂストン美術館開館のご挨拶」(Shôjirô Ishibashi « Discours à l'inauguration du Musée Bridgestone »), repris dans *Shôjirô Ishibashi, collecteur des œuvres d'art : de Aoki Shigeru et Sakamoto Hanjirô aux arts occidentaux*, cat.expo., Musée Bridgestone, 2002, pp. 9-13.

collections pour vivre³⁴². Toutes les œuvres qu'il acquit pour le Musée étaient déjà au Japon. Même s'il a acheté quelques petits objets lors de son voyage à l'étranger après 1950, il lui n'était pas possible d'acquérir des œuvres de grande valeur. Les œuvres constituant le Musée Bridgestone à son ouverture en 1952, furent toutes apportées au Japon par quelques dizaines de collecteurs japonais avant la guerre. Le Musée Bridgestone est donc un fruit des collections de l'art occidental qui furent constituées au Japon. Énumérons les noms des anciens propriétaires des œuvres acquises par Ishibashi et le nombre d'œuvres : Tadamasa Hayashi (3), Shintarô Yamashita (2), Kôjirô Matsukata (16), Kichizaemon Kishimoto (5), Sanji Kuroki (3), Zen-ichirô Hara (1), Moritatsu Hosokawa (4), Bakusen Tsuchida (1 ou 2), Inosuke Ikari (2), Matasaku Shiobara (3), Inô Dan (4), Shigetarô Fukushima (10), Naomichi Sakamoto (3), Kuzaemon Wada (4), Hatujirô Yamamoto (1), Kôsei Mitsui (3)³⁴³.

4-3. *Le goût de Shôjirô*

Avec l'objectif de fonder un musée, Ishibashi se renseignait auprès des historiens d'art, comme l'avaient fait Ôhara et Matsukata, pour que la collection prenne une dimension éducative. Son fils Kan-ichirô épousa la fille de l'historien d'art Inô Dan en 1945, et celui-ci donna à Shôichirô des conseils nécessaires et encouragea la création du Musée. En 1950, lorsque le projet du musée devint concret, Shôichirô demanda à Dan de constituer un groupe de spécialistes, qui deviendra après l'ouverture du musée son comité exécutif. Les historiens d'art, anciens élèves de Dan comme Sôichirô Tominaga, futur directeur du Musée national de l'art occidental, Atsuo Imaizumi, futur directeur du Musée national d'art moderne, Yasuo Kamon, futur conservateur du Musée national de l'art occidental, Shin-ichi Tani, et Gen-ichirô Inokuma, peintre, y participèrent. D'après Miyazaki³⁴⁴, si Shôjirô acheta après l'ouverture du musée quelques œuvres helléniques ou romaines, c'est sur le conseil de Dan pour donner à la collection une perspective

³⁴² Miyazaki Katsumi, « Histoire de la constitution des collections Ishibashi Shôjirô », *idem*, p. 34.

³⁴³ 石橋財団ブリヂストン美術館 (編)『西洋美術に魅せられた 15 人のコレクターたち : 1890-1940』(展覧会図録) ブリヂストン美術館 (*Les 15 collectionneurs fascinés par les œuvres d'art occidental*, cat.expo. au Musée Bridgestone) 1997 ; Miyazaki, 2007, *op.cit.*, p. 387.

³⁴⁴ Miyazaki, 2007, *op.cit.*, p. 380.

historique plus étendue. La plupart des œuvres acquises par Shôjirô se situent dans la période entre le mi-19^e siècle et le début du 20^e siècle.

La collection des œuvres d'art occidentales de Shôjirô était plus ou moins déterminée par le goût de ses prédécesseurs. Il est vrai que Shôjirô acheta quelques œuvres lors de ses voyages aux États-Unis et en Europe après 1950, mais c'était de petites œuvres destinées à décorer sa maison et non pas à conserver dans son musée. Le yen faible et la limitation d'achat des devises étrangères ne permirent pas d'acquérir des œuvres importantes à l'étranger. Shôjirô était donc obligé d'acheter des œuvres disponibles sur le marché japonais. « Même si Shôjirô avait aimé les peintures plus d'avant-garde ou plus classiques, il n'y avait pas beaucoup de possibilités de les acquérir »³⁴⁵. Sur le marché de l'art japonais à ce moment, il y avait de nombreuses peintures modernes françaises disponibles.

Malgré tout, il choisit lui-même les œuvres selon son propre goût. Il portait un jugement sur les œuvres en disant « je l'aime » et « je ne l'aime pas »³⁴⁶. Il n'aimait pas les peintures sombres, difficiles à comprendre, et décadentes. Il ne s'intéressait pas aux œuvres d'avant-gardes, comme des peintures abstraites, Dada, ou le surréalisme. Shôjirô dit à plusieurs reprises qu'il aimait les peintures impressionnistes.

Intéressé au début par la peinture à l'huile des peintres japonais, j'élargis mes centres d'intérêt progressivement à la peinture et la sculpture européenne. Notamment, les œuvres des impressionnistes français correspondant à mon goût, je concentrais mes forces sur la collection d'œuvres de cette période³⁴⁷.

Son fils, Kan-ichirô confirme également le goût de son père : « Mon père aimait dès le début le style impressionniste. En suivant la filiation de ce qu'il aimait, il a pu constituer une collection d'une haute tenue. C'est exactement les mêmes principes auxquels il s'est tenu dans ses affaires soixante ans de sa vie³⁴⁸. » Attiré par les œuvres

³⁴⁵ *idem*.

³⁴⁶ Kenzô Ueno, « L'histoire de la constitution de la collection Shôjirô Ishibashi-1, du début jusqu'à la fin de la guerre », *Ishibashi Shôjirô Ishibashi, collectionneur : de Shigeru Aoki et Hanjirô Sakamoto à l'art occidental*, cat.expo. le Musée Bridgestone, 2002, p. 30.

³⁴⁷ Mots de Shôjirô Ishibashi présentés dans le catalogue d'exposition au Musée national d'art moderne à Paris en 1962 ; repris dans『ブリヂストン美術館館報』(*Le Bulletin du Musée Bridgestone*), no.11 1963, p. 17.

³⁴⁸ Kan-ichirô Ishibashi, « Un voyage en France » *BS news*, sept. 1962 ; repris dans *le Bulletin du Musée*

de Takeji Fujishima, peintre à l'huile, il développe ensuite sa collection vers les peintures occidentales, notamment les peintures impressionnistes, ainsi que la génération précédente et la suivante. Toutefois, il n'est pas certain si Shôjirô était conscient de la notion exacte du terme impressionnisme. Comme Kan-ichirô a parlé du « style » impressionniste et comme nous avons vu que Shôjirô n'aimait pas les peintures sombres et difficiles à comprendre, Shôjirô devait être attiré par les peintures aux tons lumineux et aux thèmes simples. Par exemple, il a acheté assez tôt une aquarelle de Signac représentant le port de la Rochelle avant 1944 et un paysage du canal Saint Denis d'Utrillo vers 1945. Il utilisait sans doute le terme impressionnisme, déjà courant à l'époque, pour désigner la tendance artistique qu'il préférait.

Shôjirô constitua sa collection de peintures modernes françaises de Corot à Picasso en passant par les peintres impressionnistes, en rachetant les œuvres disponibles sur le marché de l'art au Japon. La disponibilité des œuvres sur le marché correspondait-elle ainsi à son goût par hasard ? Pour développer l'hypothèse de Miyazaki, « Même si Shôjirô avait aimé les peintures plus d'avant-gardes ou plus classiques, il n'y avait pas beaucoup de possibilités de les acquérir », nous pouvons poser la question autrement : « S'il y avait eu des peintures plus d'avant-gardes ou plus classiques, Shôjirô les aurait-il acquies ? » La réponse est oui et non. Non, parce que son goût était déterminé par l'histoire de la réception de la peinture occidentale au Japon jusqu'à ce moment-là. L'influence de la peinture moderne française du XIXe siècle sur les peintres à l'huile japonais, la prédilection pour certains peintres français comme Renoir, Cézanne, Van Gogh, qui durait depuis la génération de Shirakaba, la collection de peintures occidentales au Japon depuis des années 1910 formait directement et indirectement son goût. Ce n'est donc pas par hasard que son goût ait correspondu aux disponibilités du marché. Mais la réponse est aussi oui, parce que s'il y avait eu des œuvres plus avant-gardistes ou plus classiques au Japon, Shôjirô aurait pu développer son goût différemment. En fait, Shôjirô semble avoir développé son goût à travers ses quatre voyages en Europe et aux États-Unis en 1950, 1953, 1956 et 1962, pendant lesquels il visita en tout soixante-seize musées.

Bridgestone, op.cit., p. 16.

Bien qu'il nous ait laissé les notes de ses visites des musées, il ne s'exprime pas devant les œuvres. Sa description est claire et simple. Il se limita à noter les noms des musées et les noms des peintres dont il avait vu les œuvres³⁴⁹. Citons des extraits de ses notes de ses visites en 1953.

Le 4 avril 1953 à San Francisco. « Nous avons fait une promenade en voiture à Oakland et visité l'exposition spéciale de l'art français. L'entrée, 50 cents. Beaucoup d'œuvres importantes des impressionnistes. »

Le 13 avril à New York. Mr. Kamon nous a servi de guide au Musée d'art moderne. À la galerie Rosenberg, nous avons vu l'exposition spéciale. Vingt-huit œuvres importantes des impressionnistes et d'artistes contemporains. Van Gogh, Modigliani, Lautrec, Bonnard, Renoir, etc.

Le 29 avril à Amsterdam. National Museum. « La Ronde de nuit » de Rembrandt est No.1. On nous a dit que le Métropolitain Museum de New York voulait acheter « La Laitière » de Vermeer pour un million de dollars, mais ils n'ont pas l'intention de le vendre.

Le 30 avril. La Hague. Nous avons visité l'exposition commémorative du centenaire de la naissance de Van Gogh à La Hague Art Museum. Nous avons pu voir presque toutes ses œuvres importantes. Une exposition de Ukiyo-e - estampes japonaises - était organisée parallèlement.

Il ne laisse aucune remarque particulière sur les peintures impressionnistes qu'il aimait bien. En comparaison avec les écrits de Kichizaemon, qui exprima vivement son émotion lors de sa visite au musée de Chicago, disant que « Dès mon entrée dans le musée, je fus cloué sur place. J'ai vu pour la première fois de ma vie, les œuvres de Cézanne et de Renoir », les notes de Shôjirô nous semblent très sèches. Mais en fait, Kichizaemon l'a écrit quarante ans plus tard en se remémorant sa visite pendant sa jeunesse en 1918, en vue de publication. Ce qui fait sans doute la différence avec le journal intime de Shôjiro qui écrit sur place. Il semblait impressionné notamment par Rembrandt, dont il acquit une peinture en 1953. À partir de 1955, il acheta

³⁴⁹ Extrait de son journal privé cité dans : *Le Bulletin du Musée Bridgestone*, no.2 1953, p. 11-14 ; repris dans : 石橋正二郎 (著) 石橋正二郎伝刊行委員会 (編著) 『遺稿と追想』ブリヂストンタイヤ(Shôjirô Ishibashi, le comité de rédaction pour la biographie de Shôjirô Ishibashi (dir.), *Ikô to Tsuisô (les écrits non-publiés et ses mémoires)*, La société Bridgestone), 1977, p. 170-181.

régulièrement des œuvres de civilisations anciennes : un fragment d'une fresque d'Herculaneum, des faïences de la Grèce ancienne, de l'Iran du 10^e au 13^e siècle, de la Chine du 14^e siècle, des sculptures grecques, sumériennes, égyptiennes, entre autres.

Dans son journal intime de son voyage de 1956, nous retrouvons des remarques qui nous font entrevoir son goût.

Le 7 juillet. Une visite à Fontainebleau. Aucun intérêt.

Le 13 juillet à Londres. Ce qui m'intéresse au British Museum sont : la sculpture en marbre de l'Acropole, et de Palmyre en Syrie qui est la même que celle du Bridgestone Museum. A la National Gallery, « Madonna dans la caverne » de Léonard de Vinci, Rembrandt, Titien, Tintoret, Véronèse, Turner, Van Dyck, Gainsborough, Reynolds, Rubens, Goya, Greco, Manet, Corot, Rouault, Delacroix, Monet, Lautrec, Degas, Courbet, Modigliani, Pissarro, Bonnard, etc.

Le 22 juillet à NY. C'est la troisième visite à la National Gallery. Je note la vie de chaque peintre. Titien (1477-1576), Tintoret (1518-1594), Durer (1471-1528), Greco (1541-1614), Rembrandt (1606-1669), Ingres (1789-1867).

Il semble qu'il développe son goût à la fois pour la sculpture grecque et aussi pour les grands maîtres, tandis que la décoration fastueuse du château et les peintures de l'école de Fontainebleau, raffinées et mystérieuses, ne semblaient pas lui plaire. En 1962, lors de son voyage aux Etats-Unis, il ouvrit ses yeux sur les peintures abstraites :

Le 10 mai à New York : Une visite au Guggenheim Museum. J'ai vu quelques peintures abstraites dont les couleurs sont très belles. J'ai appris à apprécier la beauté de la peinture abstraite³⁵⁰.

Ishibashi, intéressé d'abord par la peinture impressionniste, élargit petit à petit ses centres d'intérêt. Il a ainsi essayé d'amplifier sa collection en achetant les œuvres à la fois plus anciennes et plus modernes. Ce développement du goût peut être comparé à celui du public au Japon. Ayant formé son goût pour la peinture impressionniste par les collections présentes dans les musées japonais, ou les expositions, le public japonais

³⁵⁰ Ishibashi, *Ikô to Tsuisô*, 1977, *op.cit.*

pourrait éventuellement développer ensuite un goût pour des œuvres plus anciennes ou plus récentes. Shôjirô dit en 1971, cinq ans avant sa mort en 1976, que « le Musée abrite maintenant non seulement les peintures impressionnistes que j'aime, mais aussi celles de Rembrandt, Corot, Delacroix, Courbet, Manet, Pissarro, Sisley, Monet, Cézanne, Renoir, Gauguin, Gogh, Rousseau, Bonnard, Matisse, Rouault, Picasso, Vlaminck, Braque, van Dongen, Utrillo, Chagall, Soutine »³⁵¹ ; le premier noyau de sa collection, des peintures impressionnistes, semble rester son préféré. Pour le public aussi, la peinture impressionniste semble rester la base de la culture pour l'art occidental.

4-4. La création du Musée Bridgestone et son impact

L'immeuble de Bridgestone fut inauguré le 8 janvier 1952, le musée ouvrant ses portes le même jour. Il ne se trouve pas très loin de la gare de Tôkyô, en plein cœur de la ville. L'apparition d'un immeuble très moderne de dix étages au milieu d'un Tôkyô ruiné après la guerre attira l'attention du public, d'autant plus que cet immeuble incluait un musée. Le Musée occupe le troisième étage entier de l'immeuble, 400 *tsubo* (environ 1320m²), composé de trois salles d'exposition, d'une salle de conférences, d'une salle de réunion, d'un bureau et d'une boutique. Huit cent soixante-cinq personnes participèrent à l'inauguration. Mushanokôji qui voulait créer un musée d'art occidental déjà pendant les années 1920 dit que « Ce dont nous avons rêvé depuis notre jeunesse a enfin vu le jour »³⁵².

Ce fut en octobre 1949 que Shôjirô décida la reconstruction de l'immeuble du siège social à Kyôbashi, Tokyo. Il demanda à Hirata Shigeo de dresser un plan. Hirata, après ses études aux États-Unis, avait déjà participé à la construction de l'usine de Bridgestone à Kurumé en 1932, au domicile de Shôjirô à Tôkyô en 1936 et à d'autres usines et bâtiments de Bridgestone. Le Musée Bridgestone se situe finalement au troisième étage de cet immeuble. Cependant, Shôjirô n'avait pas cette intention au début. Il semble que ce fut juste avant son voyage aux États-Unis en mars 1950 qu'il eut cette

³⁵¹ 石橋正二郎『雲は遥かに』読売新聞社 (Shôjirô Ishibashi, *Kumo ha harukani*, Yomiuri Shimbun-sha), 1971, p. 101. Shôjirô ne considérerait-il pas Pissarro, Sisley, Monet, Cézanne, Renoir comme peintres impressionnistes ? Il serait plus naturel de penser qu'il a d'abord dit ce qu'il aimait, et ensuite il a énuméré les noms de peintres dont le Musée abritait les œuvres.

³⁵² 『経済産業新聞』 (*Keizai Sangyô Shimbun*), le 23 janvier 1952.

idée-là. Le but principal du voyage était une négociation avec Goodyear pour une collaboration. Mais en même temps, il se fit accompagner par Hirata pour étudier les plans de construction les plus nouveaux, notamment ceux de musées³⁵³. Shôjirô visita environ treize musées pendant ce voyage. Ce fut son premier voyage dans un pays occidental. Ce fut donc la première fois qu'il vit les musées, leurs bâtiments, leurs rôles dans les villes, leur design d'intérieur. Ce fut aussi la première fois qu'il vit autant d'œuvres d'art. Il pensait que le Musée d'art moderne à NY (MoMA) pourrait servir comme modèle pour son musée³⁵⁴. À son retour, Shôjirô fit changer le plan de l'immeuble pour qu'il puisse abriter le musée dans le 3^e étage.

À la veille de l'inauguration du Musée, le 8 janvier, cent cinq œuvres, quarante-neuf peintures occidentales, quarante-six peintures à l'huile de peintres japonais, neuf sculptures et une gravure, furent entrées dans l'inventaire du Musée³⁵⁵. Le jour de l'ouverture, cinquante-cinq peintures de vingt-huit artistes étrangers, cinquante-cinq peintures de quatre artistes japonais et neuf sculptures de quatre sculpteurs étrangers, au total cent dix-neuf œuvres, furent présentées. Parmi les cent dix peintures, dix peintures, six peintures occidentales et quatre peintures des artistes japonais étaient empruntées à des collectionneurs privés³⁵⁶.

Dans la première salle, la plus vaste, les peintures occidentales de Delacroix à Picasso, en passant par Corot (2), Manet (3), Degas (2), Monet (5), Sisley (3), Cézanne (5), Renoir (2), Gauguin (2), Van Gogh (2), Bonnard (4), Matisse (4) furent présentées [voir le tableau X]. Dans la deuxième salle, les peintures de Seiki Kuroda (4), Chû Arai (3), Takeji Fujishima (36) furent exposées. La troisième salle était occupée par les peintures de Shigeru Aoki (12). Neuf sculptures modernes de l'école française, quatre Rodin, un

³⁵³ D'après les recherches menées de Miyazaki auprès de Kamon Yasuo et Fujita Eichii, responsable des travaux, Shôjirô avait déjà décidé de fonder le musée dans l'immeuble du siège social, avant le départ pour les Etats-Unis. Ce fut la raison pour laquelle il amena Hirata avec lui. Hirata étudia notamment l'itinéraire menant au musée et les escaliers. Miyazaki, « Histoire de la constitution des collections Ishibashi Shôjirô », *op.cit.*, p. 41.

³⁵⁴ « M.Ishibashi Shôjirô a été impressionné par des musées privés à Washington lors de son voyage aux Etats-Unis. Il a eu ainsi l'idée de fonder son musée pour montrer ses collections, dans l'immeuble en cours de construction. » 『時事新報』 (*Jiji Shimpô*), le 6 juillet 1951. Le fait que Shôjirô ait insisté sur l'influence du MoMA sur son propre musée est lié à son amitié avec Madame John D. Rockefeller III, qui lui rendit visite en octobre 1951 juste avant l'ouverture du musée. Nous n'avons pu trouver la trace d'une mention du MoMA par Shôjirô avant cette date-là.

³⁵⁵ ブリヂストン美術館 (編) 『ブリヂストン美術館 50 年史 : 1952-2002』 (*50 ans du Musée Bridgestone*, Le Musée Bridgestone, Fondation Ishibashi), 2003.

³⁵⁶ Shôjirô acquerrait dans les années suivantes quatre peintures et dessins occidentaux, de Delacroix, Manet, Sisley et Cézanne, parmi les six empruntées à des collectionneurs privés.

Bourdelle, un Maillol, un Despiau, un Pompon, un Zadkine furent également présentées.

Dès 1952, quatre peintures occidentales, « La Firme Toutain à Honfleur » de Corot, « La Seine à Bougival » de Pissarro, « La terrasse à Cagnes » de Renoir et « Une femme nue dans l'atelier » de Matisse furent ajoutées, avec vingt-cinq peintures à l'huile des peintres japonais, trois gravures et trois sculptures. Jusqu'à 1959, Shôjirô continua à enrichir la collection à un rythme très rapide, en achetant entre quarante et cent quatre-vingts œuvres chaque année. En 1961, Shôjirô Ishibashi fit une donation de 561 œuvres, conservées dans le Musée Bridgestone et le Musée Ishibashi fondé dans sa ville natale en 1956, à la fondation Ishibashi. À partir de ce moment, l'acquisition des œuvres fut faite par la fondation.

Le Musée Bridgestone est le premier musée abritant une collection importante d'art occidental, situé en plein milieu du quartier d'affaires, proposant un accès facile pour ceux qui y travaillent. Pendant les années 1950, jusqu'à l'ouverture du Musée national de l'art occidental en 1959, le Musée Bridgestone était le seul musée offrant aux Japonais de voir les peintures occidentales à Tôkyô. Hideo Osabe, écrivain et critique de cinéma, se rappelle sa première visite du Musée Bridgestone. Après le baccalauréat, il monta à Tôkyô pour ses études à l'université :

Né dans une ville provinciale à l'extrémité nord du Honshû, les peintures modernes étaient pour moi une fenêtre ouverte sur l'Occident, très loin de mon pays natal. [...] Arrivé à Tokyo avec le baccalauréat, j'ai visité le Musée Bridgestone qui venait d'ouvrir en 1952, comme si je visitais la Mecque, l'endroit dont je rêvais tant. Il y avait très peu de voitures passant dans les rues, le quartier de Kyôbashi faisait un sujet idéal pour une peinture à l'huile. Je me rappelle toujours que Matisse et Bonnard m'ont donné d'abord une très vive impression. Sans doute comme je suis originaire d'un pays du nord, j'ai été attiré par le coloris qui fait penser aux pays du sud. Au fur et à mesure que je revenais visiter le musée, une peinture faisait appel à mon cœur. C'était « La Sainte-Victoire et le château noir » de Cézanne³⁵⁷.

³⁵⁷ 長部日出雄「存在ということば」平凡社（編）『日本人と印象派』、日本アイ・ビー・エム創立 50 周年記念出版(Hideo Osabe « Le mot “l'existence” », *Les Japonais et les peintures impressionnistes*), 1987, p. 64.

Une partie de la collection fut présentée à Ôsaka en 1959 pour la première fois en dehors du Musée, à l'occasion de sa fermeture pour les travaux d'agrandissement entre le 26 décembre 1958 et le 9 mai 1959. Pendant les travaux, la collection fut confiée au Musée National de Tôkyô. À cette occasion, quatre-vingt-huit œuvres parmi les plus importantes de la collection furent présentées à Ôsaka, dans un grand magasin Daimaru. L'exposition fut composée de cinquante-quatre peintures modernes occidentales, trois lithographies, vingt-quatre peintures à l'huile de peintres japonais, et sept sculptures³⁵⁸. Pendant dix-huit jours entre le 10 février et le 1^{er} mars, l'exposition eut au total 98.572 visiteurs, soit 5.476 visiteurs en moyenne par jour.

Le Musée Bridgestone, premier musée inauguré après la guerre en plein centre de Tôkyô, établit les bases solides de la réception de l'art occidental au Japon. En plus de la collection permanente et des expositions temporaires, le Musée Bridgestone organisa chaque samedi des conférences nommées « cours du samedi » depuis l'année de l'ouverture en 1952 jusqu'à aujourd'hui. Invitant des spécialistes, les cours du samedi traitent de thèmes variés en fonction des thèmes de l'exposition temporaire en cours. Pendant l'année 1952, le Musée organisa 28 cours du samedi auxquels 7916 personnes au total participèrent.

4-5. Autres projets de Shôjirô

Bien qu'ils ne soient pas directement liés à la diffusion de la peinture impressionniste au Japon, nous voudrions évoquer d'autres événements ou projets de Shôjirô, pour montrer l'ampleur de ses activités. D'abord, la collection Ishibashi fut présentée à Paris au Musée national d'art moderne en 1962 entre le 4 mai et le 24 juin. Ce fut Bernard Dorival, vice-président du Musée national d'art moderne, qui proposa à Ishibashi ce projet en novembre 1961, lors de son voyage au Japon. Bernard Dorival était venu au Japon à l'occasion de l'exposition de l'art français en 1954. Après son retour, il publia en 1959 un long article sur le Musée Bridgestone dans le numéro de novembre de *Connaissance des Arts*. « Cet article a eu un grand retentissement, le Musée Bridgestone devint un lieu incontournable pour les spécialistes de l'art européens

³⁵⁸ 50 ans du Musée Bridgestone, *op.cit.*, p. 64.

et américains de passage à Tôkyô » dit Shôjirô en 1963³⁵⁹. Nous ne pouvons pas savoir si cet article avait attiré autant d'attention, mais, il est vrai que le Musée accueillit des personnalités importantes, dont André Malraux. Après avoir regardé les œuvres avec enthousiasme, il félicita Shôjirô d'avoir su créer un tel musée et prononça quelques mots de remerciement de « contribuer à la présentation de la culture française au Japon »³⁶⁰. Shôjirô fut décoré de la Légion d'honneur en 1960. Suite à la proposition de Bernard Dorival, le comité du Musée y répondit favorablement. Cinquante œuvres d'artistes français de Corot à Braque, en passant par Cézanne, Monet, Gauguin, Bonnard, Matisse, furent envoyées en France³⁶¹. Pendant une durée de cinquante jours, l'exposition attira 12.000 visiteurs. La presse française, *Le Figaro*, *Le Monde* entre autres, lui consacrèrent des articles³⁶². Pour les français, ce fut la première occasion de voir ces œuvres d'artistes français parties au Japon 40 ans ou 50 ans auparavant.

En plus du Musée Bridgestone, Shôjirô construisit le centre culturel Ishibashi à Kurumé, sa ville natale. Il l'inaugura en avril 1956 pour célébrer le 25e anniversaire de la société Bridgestone Tire. Le centre regroupe un musée, un gymnase, une piscine, une salle de concert extérieur. Quelques années après, il y ajouta un théâtre et un jardin japonais. C'est Shôjirô lui-même qui dressa le plan. Le musée se trouve au milieu en face du jardin français. Bien que Shôjirô ait créé le musée Bridgestone dans un immeuble, son idéal était en fait de créer un musée entouré de jardins, comme le Musée de Chicago ou celui de Philadelphie.

Shôjirô finança également la construction du pavillon japonais pour la Biennale de Venise en 1956. Bien que le Japon ait participé à la Biennale depuis 1952, le gouvernement japonais ne pouvait pas trouver de budget pour construire le pavillon sur le terrain proposé par l'organisateur de la Biennale. L'organisateur ayant averti qu'il céderait le terrain à un autre pays si le Japon ne construisait pas le pavillon, le gouvernement japonais vota un budget de trois millions de yens, ce qui était loin de couvrir les frais de construction. Ai-ichirô Fujiyama, président de la Chambre de

³⁵⁹ 石橋正二郎「パリの展覧会」『ブリヂストン美術館館報』(Shôjirô Ishibashi, « L'exposition de la collection à Paris », *Le Bulletin du Musée Bridgestone*), no.11, 1963, p. 13.

³⁶⁰ *idem*.

³⁶¹ Bien que Dorival ait proposé au début de se charger des frais de l'exposition, ils ont finalement été partagés, le Musée Bridgestone prenant en charge les frais d'emballage et de transport, le côté français les frais d'assurance.

³⁶² Traduit en japonais et publié dans *Le Bulletin du Musée Bridgestone*, no.11, 1963, p. 19-26.

commerce fut chargé de collecter les fonds manquants, vingt millions de yens. Ce fut Shôichirô Ishibashi qui accepta d'offrir cette somme en entier.

Shôichirô finança également la construction du nouveau bâtiment du Musée national d'art moderne en 1969. Le Musée avait été ouvert en 1952 dans un immeuble existant dans le quartier de Kyôbashi, non loin du Musée Bridgestone. Il abritait des œuvres d'artistes japonais, à la fois peintures faites de manière traditionnelle et peintures à l'huile reçues au Salon officiel et acquises par l'État. Vers 1964, on sentait le Musée trop étroit, un projet de construction d'un nouvel immeuble fut proposé. Shôjirô proposa alors de faire construire lui-même un bâtiment et de faire don de cet immeuble à l'État. Le Musée fut inauguré dans son nouvel immeuble en 1969. Shôjirô a ainsi contribué d'une manière considérable à la scène artistique au Japon après la guerre. Autrement dit, le gouvernement japonais dépendait d'une manière considérable, de la contribution de la part du secteur privé pour la réalisation des projets culturels.

5. Conclusion : la collection de peintures occidentales centrées sur la peinture moderne française

Après la Première Guerre mondiale, les collectionneurs japonais réussirent à acquérir un nombre important d'œuvres d'art occidentales, grâce à la situation économique de l'époque. Les collections constituées durant cette période servirent de base pour la diffusion de la peinture impressionniste japonaise après la guerre. Le goût des connaisseurs d'art pour l'art moderne français, Cézanne, Renoir, Van Gogh, entre autres, permit à des collectionneurs d'acquérir leurs œuvres, bien que les collections Ôhara et Matsukata n'étaient pas tout à fait concentrées sur elles. Après la guerre, vu la montée de valeur de la peinture impressionniste, le Musée Ôhara et le Musée national d'art occidental focalisent plus sur cette école, le Musée Ôhara par l'achat de quelques œuvres en échange d'autres moins importantes de la collection, tandis que le Musée national fit une présentation privilégiant la peinture impressionniste. Quant à la collection Ishibashi constituée après la guerre, Ishibashi savait mieux sélectionner les œuvres.

Les collections d'art occidental au Japon mettent ainsi l'accent sur la peinture impressionniste, en présentant la lignée du développement de la peinture moderne,

Delacroix, l'école de Barbizon puis au fauvisme en passant par l'impressionnisme. Elles influencent la formation de la vision de l'art occidental au Japon et du goût du public pour la peinture impressionniste.

Chapitre 4 : Enseignement de l'art et vulgarisation

Pour la plupart des Japonais scolarisés après la guerre, une des premières occasions de rencontrer des peintures impressionnistes fut des reproductions, par l'intermédiaire d'un manuel scolaire de cours d'éducation artistique. En dehors même des peintures impressionnistes, cela fut parfois aussi la première occasion de voir une peinture, avec la révélation qu'il s'agit d'une œuvre d'art. Le peintre Arimoto Toshio (1946-1985) rappelle ainsi sa première rencontre avec la peinture.

La première peinture que j'ai vue de ma vie était une œuvre de Van Gogh. J'étais alors écolier. Je ne sais plus où je l'ai trouvée, sans doute dans le manuel scolaire de mon frère aîné. [...] Je suis devenu fou de ce peintre³⁶³.

Après la guerre, les manuels d'art destinés aux collégiens reproduisent toujours des illustrations d'œuvres connues. Ce sont notamment des œuvres d'artistes modernes français. Cézanne et Van Gogh font partie des artistes le plus souvent choisis. Les manuels influencent ainsi la formation des idées de ce qu'est une œuvre d'art et préparent le terrain pour sa réception.

Du point de vue pédagogique, Keiichirô Ôkatsu consacre deux articles sur la réception des artistes dans l'enseignement de l'art, l'un à Cézanne, l'autre à Van Gogh³⁶⁴. Les articles tentent d'expliquer pourquoi ces deux peintres ont été choisis pour les manuels. L'auteur divise l'histoire de l'art occidental en trois. Il catégorise les peintres, de Raphaël à Courbet, en passant par Tintoret, Dürer, Rubens, et Rembrandt comme peintres réalistes. D'après lui, ils ont cristallisé le réalisme chacun à leur manière dans le cadre historique. Les œuvres de ces peintres peuvent attirer l'attention

³⁶³ 有元利夫「画家が語る『私の印象派体験』」『芸術新潮』(Arimoto Toshio, « Mon expérience de la peinture impressionniste », *Geijutsu Shinchô*), janvier 1984, p. 62.

³⁶⁴ 大勝 恵一郎「美術教育に於ける美術家の受容について：ゴッホの場合」『神戸大学教育学部研究集録』(Keiichirô Ôkatsu, « A note on Receptivity of Artist in Art Education I – in the case of Van Gogh » *Bulletin of the Faculty of Education Kobe University*) vol. 72, 1984, pp. 81-104 ; 大勝 恵一郎 (他)「美術教育における美術家の受容について II：セザンヌの場合」『神戸大学教育学部研究集録』(Keiichiro Ohkatsu et als., « A note on Receptivity of Artist in Art Education II – in the case of Paul Cézanne » *Bulletin of the Faculty of Education Kobe University*) vol. 74, 1985, pp. 73-83.

des élèves par leur ressemblance avec la réalité, encore plus que la photographie. Les élèves regardent alors attentivement ce qui est peint. Ils peuvent ainsi avoir l'occasion de regarder et d'apprécier des œuvres d'art modèles. Les reproductions des œuvres des peintres « réalistes » sont insérées dans les manuels pour que les élèves les regardent et les apprécient. Quant à l'art contemporain et la création abstraite, il dit qu'on n'a pas réussi à établir leur place, car les enseignants ne savaient pas très bien quelle leçon ils peuvent en tirer, si l'on peut les considérer comme design, ou comme modèle pour étudier la base de création, ou comme exemple d'une avant-garde tentant de détruire le classicisme. L'art contemporain est encore plus difficile à traiter. Bien que les enfants puissent très bien imiter Yves Klein en collant une éponge bleue sur une toile, ou Christo en tendant une toile sur les champs, cela n'a aucun sens, car l'art contemporain a sa propre philosophie au-delà de la technique. En résumant ainsi la réception des peintres de la Renaissance au XX^e siècle, Ôkatsu focalise sur deux artistes, Cézanne et Van Gogh.

Après avoir cité la théorie de Karl Jaspers sur Van Gogh et l'analyse stylistique d'Erle Loran des œuvres de Cézanne³⁶⁵, l'auteur justifie ainsi la raison de se référer à ces deux peintres dans les cours d'éducation artistique à l'école.

Le sens d'introduire Van Gogh dans le domaine de l'éducation artistique est pour assurer la récurrence vers la beauté primitive que les enfants connaissent naturellement même s'ils sont immatures. Ils seront encouragés par Van Gogh à faire une vive expérience esthétique lorsqu'ils essaient d'interpréter le monde avec l'envie ardente d'arriver à maturité³⁶⁶.

Si Cézanne a un sens dans le domaine de l'éducation, c'est parce qu'il a montré comment trouver sans outil, et sans bénéficier de la tradition, l'univers qu'on ne peut trouver qu'en abordant l'objet et l'espace en face, et il a montré que c'était possible même quand on n'a pas l'habileté du réalisme appuyée sur la tradition académique occidentale³⁶⁷.

Ce n'est donc pas envers le côté stylistique de leurs œuvres, mais plutôt leur attitude à

³⁶⁵ Erle Loran, *Cézanne's Composition : analysis of his form with diagrams and photographs of his motifs*, traduction japonaise : par 内田園生、美術出版社(Sonoo Uchida, Édition Bijutsu Shuppansha), 1953.

³⁶⁶ Ôkatsu, 1982, *op.cit*, p. 103.

³⁶⁷ Ôkatsu, 1984, *op.cit*, p. 73.

l'égard de la création que les enfants sont encouragés à se référer. L'auteur ne veut pas dire que Cézanne n'avait pas d'éducation technique traditionnelle et qu'il n'était pas habile. Il faut comprendre que ce n'est pas l'habileté appuyée sur la technique académique qui crée les chefs-d'œuvre, et que ce qui est important dans la création de ces deux peintres était leur attitude face à la réalité, leur effort, leur passion, et leur envie d'interpréter le monde qui se trouve face à eux. C'est cette attitude-là que les enfants peuvent apprendre. Il semble que l'auteur voit certains points communs dans l'art des deux peintres et celui des enfants. En ajoutant que les enfants ne sont pas au même niveau que Van Gogh, « ils ont du plaisir à s'exprimer en y mettant tout leur être, et aussi ils se calment en s'exprimant » comme Van Gogh³⁶⁸.

L'auteur attend des œuvres de peintres « réalistes » qu'elles émerveillent les élèves, alors que Cézanne et Van Gogh servent de modèle d'attitude artistique, comme si c'était naturel d'attribuer ces deux rôles à ces deux camps. Après des recherches dans plusieurs manuels scolaires différents, nous avons découvert que les artistes modernes français avaient le privilège d'être présentes comme modèle pour les élèves. Les élèves forment ainsi l'idée de ce que sont les œuvres d'art et se familiarisent avec ce genre d'expression. Ce chapitre a pour objectif d'étudier l'historique de l'enseignement artistique et trouver son rôle dans la réception de la peinture impressionniste au Japon.

1. Historique

1-1. Les cours de Zuga et ses manuels : 1871-1919

Qu'apprend-on aux élèves de l'école primaire et du collège dans le cadre des cours d'éducation artistique ? Cette question comprend de grandes interrogations : qu'est-ce que « l'art » ? à quoi est-il utile ? Les réponses à ces questions reflètent les vues portées sur l'art à chaque époque. Les cours d'éducation artistique portaient des noms différents d'une époque à l'autre en fonction des buts de l'enseignement. Dessiner les pommes sur la table ou aller peindre à l'extérieur d'après nature n'était pas du tout des méthodes universelles de l'enseignement de l'art à l'école. Pour montrer les particularités de l'enseignement de l'art après la guerre, nous étudions rapidement son

³⁶⁸ Ôkatsu, 1984, *op.cit*, p. 101.

historique.

Pendant l'ère de Méiji (1868-1912), la période de modernisation et d'occidentalisation du pays, l'art fut considéré comme une technique pratique, car l'habileté du dessin était essentielle pour dessiner un plan ou pour enregistrer une observation à la place d'une photographie. Lorsque le Japon installa le système scolaire moderne sur le modèle de l'Allemagne, l'enseignement de l'art prit place pour apprendre aux élèves cette technique sous le nom de cours de *Zuga*, dessins et illustrations. Le but de l'enseignement de *Zuga* était d'entraîner les yeux et les mains. Son moyen était de copier correctement le manuel. Le premier manuel pour l'enseignement de *Zuga*, *Séiga Shinan* (*le manuel pour le dessin occidental*) fut publié en 1871. C'est une traduction d'un livre anglais, *The Illustrated Drawing Book* écrit par un ingénieur anglais, Robert Scott Burn³⁶⁹. *The Illustrated Drawing Book* était écrit du point de vue technique et non pas artistique. Le traducteur de ce livre, Kawakami Tôgai (1827-1881) est un des premiers peintres qui apprit la méthode de la peinture occidentale. En raison de ses connaissances de l'occident et la technique de la peinture occidentale, il devint en 1857 administrateur auprès du gouvernement.

Le *Séiga Shinan* est constitué de deux volumes. Dans le premier volume, Kawakami explique d'abord la nécessité d'apprendre le *Zuga*. D'après lui, savoir dessiner est aussi important que savoir écrire. Le dessin occidental basé sur la perspective fait partie des sciences, et est donc plus objectif que le dessin oriental. Le premier volume du *Séiga Shinan* consiste en trois chapitres : dessiner le contour, ajouter de l'ombre et dessiner les gens. On commence par tirer des lignes droites, sans utiliser la règle, les lignes verticales, horizontales, et diagonales. Ensuite, on s'entraîne à tirer des parallèles, à dessiner deux lignes qui font des angles différents. On dessine ensuite des triangles, des rectangles, et aussi des objets rectangulaires comme les cadres ou les portes. Après avoir terminé l'entraînement du dessin des lignes droites, on continue à dessiner des lignes courbes et des cercles. On dessine ensuite des feuilles et des fleurs

basées sur les lignes courbes et les cercles qu'on vient d'apprendre. À la fin du premier chapitre, on dessine une main et un pied, mais leur contour seulement. Le

³⁶⁹ 金子一夫「明治初期の翻訳図画教科書とその原本の研究—ボルンとチャンブル原著の翻訳」『茨城大学教育学部紀要、人文・社会科学・芸術』(Kazuo Kaneko, « Les rapports entre les manuels de Zuga au début de Meiji et leurs originaux », *Le bulletin de la faculté de pédagogie de l'Université de Ibaraki*) no.30, 1981, pp. 19-34

deuxième chapitre commence par l'entraînement à la représentation de l'ombre. Avec les touches croisées, et avec la combinaison du clair et de l'obscur, on peut donner du volume aux objets. On apprend également à dessiner les objets lointains dans un ton plus clair que les objets proches. Dans le troisième chapitre, on dessine finalement d'après des modèles en plâtre. Le deuxième volume du *Séiga Shinan* consiste en des études sur la perspective et la géométrie plane et dans l'espace. L'occidentalisation rapide provoqua pendant les années 1880 une revalorisation de la culture japonaise dans le domaine artistique. Les manuels de *Zuga* invitaient à utiliser le pinceau à la place du crayon, en insérant des illustrations au lavis représentant un poisson, un fruit, un chat, à la place du dessin géométrique. Mais le changement restait au niveau du matériel et de la technique. Les élèves apprenaient la technique des lavis, en copiant les modèles parus dans les manuels. La copie des dessins parus dans le manuel reste le principe de l'enseignement japonais, ce qui nous paraît très sec comme méthode. Toutefois, il faut souligner le fait que la formation des peintres professionnels de la peinture traditionnelle japonaise se fait aussi de cette manière. Il s'agit de copier le modèle peint par le maître. L'enseignement de l'art avec l'utilisation du pinceau ressemblait à la formation professionnelle des peintres traditionnels japonais. La discussion entre les défenseurs du crayon et ceux du pinceau continua jusqu'à la publication d'un manuel officiel en 1910.

En 1900, les règlements concernant l'enseignement à l'école primaire déterminèrent le but du *Zuga* : « Les cours de *Zuga* apprennent à observer des objets et les dessiner correctement, et aussi cultivent le sens esthétique. » En 1903, suite à un affaire de corruption vis-à-vis du choix d'un manuel, la loi prescrit d'utiliser les manuels qui sont édités par le Ministère de l'Éducation. Le Ministère édita ainsi en 1904 et en 1905 deux manuels officiels pour l'école primaire et le collège, *Les Modèles pour les dessins par le crayon* et *Les Modèles pour les dessins par pinceau*. Chaque école avait la liberté de choisir l'un des deux selon leur conviction. Les deux manuels sont en fait des recueils de dessins, qui servaient comme modèles à copier.

En même temps, lorsqu'en 1900 Paris accueillit le premier Congrès international de l'enseignement artistique à l'occasion de l'Exposition universelle, le Japon envoya un représentant, Naohiko Masaki, qui publia en 1902 un compte-rendu, dans lequel il expliquait que l'enseignement de l'art était un moyen de développer les capacités en général des enfants, plutôt qu'une distraction ou une technique pour

l'utilisation pratique. Suite à cet événement international, le Ministère de l'Éducation organisa un « comité de recherches pour l'enseignement du *Zuga* dans le cadre de l'éducation générale » en 1902. Le comité édita un nouveau manuel, *Shintei Gachô* (*cahier de dessin, nouvelle édition*) en 1910, une version pour les professeurs qui explique l'objectif de chaque leçon, une autre version pour les élèves, recueillant les dessins. Ce nouveau manuel voulait mettre plus d'accent sur le dessin d'après nature que le dessin d'après le manuel. Les élèves furent invités à observer des objets réels pour le dessin, bien qu'il ne leur soit pas permis de dessiner librement. Le but du dessin d'après nature fut toujours d'observer la forme et la position des objets, la lumière et la distance. Le manuel comprend également des études sur la perspective, la géométrie, l'utilisation de la couleur pour aider les élèves à pouvoir dessiner « correctement ».

Dans le manuel pour les professeurs, le résumé de chaque chapitre explique le but de chaque leçon : « Entraînement à bouger le crayon verticalement au travers du dessin d'un arbre », « Entraînement à dessiner une fleur et une feuille au travers d'un dessin de colza », « Entraînement à dessiner une miniature au travers du dessin d'un homard ». Le but d'un dessin n'est pas lui-même, mais toujours un entraînement à l'utilisation du crayon, de l'observation, ou du dessin.

Malgré quelques idées novatrices, l'enseignement de l'art consistait toujours en la formation de l'habileté de la main. De plus, en réalité, le dessin d'après un manuel était tellement bien enraciné que les enseignants ne comprenaient pas l'idée du dessin d'après nature. Lorsque le mouvement d'une libération de l'enseignement de l'art surgit en 1919 sous l'initiative de Kanaé Yamamoto, le manuel *Shintei Gachô* était de moins en moins employé, bien qu'il soit resté un manuel officiel jusqu'en 1932.

1-2. Le mouvement pour l'enseignement de la peinture libre

La montée du libéralisme et le mouvement de *Taishô démocratie* qui rechercha un système politique plus démocratique pendant l'ère *Taishô* (1912-1926), suscita également une réforme dans le milieu de l'enseignement. Avec cette atmosphère de l'époque comme arrière-plan, Kanaé Yamamoto, graveur et peintre à l'huile, engagea un mouvement pour la peinture libre. Il était contre l'enseignement de *Zuga* de l'époque et avançait une théorie de l'enseignement de la peinture libre. Sa théorie était

d'abolir le système de l'enseignement de *Zuga* basé sur les manuels, et d'installer l'idée de la peinture libre, de laisser les élèves s'exprimer librement d'après nature. Ses idées étaient basées sur sa conviction que l'enseignement de *Zuga* devait être l'enseignement de l'art, ce qui n'était pas le cas à cette époque. D'après Yamamoto, dessiner minutieusement un objet et dessiner correctement le plan appartiennent au domaine professionnel du botaniste ou de l'ingénieur, chose que les enfants n'avaient pas besoin d'apprendre à l'école. La perspective doit faire partie de l'enseignement mathématique, car ce n'est pas une règle indispensable pour une œuvre d'art³⁷⁰. Yamamoto fonda en 1919 l'Association de la peinture libre des élèves au Japon et l'engagea dans la diffusion de ses idées. La théorie de Yamamoto de l'enseignement de la peinture libre, largement diffusée, prépara une base pour l'enseignement de l'art après la guerre. En 1958 un autre nom sera attribué aux cours de *Zuga* au collège, les cours d'art.

Le fait que Yamamoto était un peintre et non pas un professeur de beaux-arts lui permit d'insister sur l'idée de la peinture libre. Yamamoto fit ses études au département de la peinture occidentale de l'École des Beaux-Arts de Tokyo de 1902 à 1906, ensuite en France de 1912 à 1916. Il y découvrit l'impressionnisme, le post impressionnisme et le fauvisme. Il se convainquit qu'il fallait faire quelque chose pour l'enseignement de l'art au Japon pour élever le niveau des artistes japonais.

Ma conviction est fondée sur vingt ans d'expérience comme peintre. [...] c'est ce qui fait dire à Léonard, « le peintre ne doit jamais imiter les autres peintres. S'il le fait, il sera un petit-fils de la nature, et non pas son enfant », à Manet, « Il n'est pas un bon peintre s'il peint ce qu'il voit et le résultat n'est pas bien », à Rodin, « on peut créer, parce qu'on peut voir », à Renoir, « Peignez comme vous voyez. Si vous ne le pouvez pas, se contentez d'imiter les bons peintres », à Cézanne, « Il faut être enfant de la nature. » Cette même intelligence me fait dire, « Arrêtez d'étudier la nature par l'intermédiaire des modèles. Étudiez directement de la nature, la forme, les couleurs, les tons, la composition. »³⁷¹

Yamamoto subissait, comme tous les autres peintres de la même époque, une grande influence par l'idée de peindre d'après nature, développée notamment en France au

³⁷⁰ 山本鼎『自由画教育』黎明書房 (Yamamoto Kanaé, *L'enseignement de la peinture libre*, Reimei Shobô, 1982, pp. 8-12. La reproduction de l'édition originale publiée en 1921 par l'Édition Ars.

³⁷¹ *idem*, p. 25.

XIX^e siècle, qui aboutit à l'impressionnisme. Toutefois, même s'il parle de l'enseignement de l'art, il ne s'agissait pas de l'enseignement pour former un peintre professionnel. Admettant un sens esthétique propre aux enfants, il croyait que le rôle de l'enseignement de l'art était de développer la créativité des enfants. À son retour d'Europe, il publia en août 1917 « Comment peindre la peinture à l'huile ? » dans lequel il critiqua le fait que l'enseignement de l'art à l'école primaire détruit la naïveté des enfants.

[...] les peintures des enfants avant l'âge de scolarité sont en général très intéressantes, tandis que dès la scolarisation, elles deviennent toutes mauvaises. Je pense que ce fait vient de l'enseignement de l'art par les manuels³⁷².

À cette époque, les enseignants considéraient que tout ce que faisaient les enfants était incomplet et que c'était le rôle de l'enseignement de les corriger. Au début, l'idée de Yamamoto de laisser faire les enfants comme ils veulent * troublait les professeurs. « S'il ne faut pas corriger les enfants, ils n'ont plus besoin de professeurs », disent certains³⁷³.

En 1918, il eut l'occasion de donner une conférence devant une vingtaine de professeurs à l'école primaire à Nagano. Ses idées acceptées, l'école organisa l'année suivante une exposition de peinture libre faite par des enfants, en demandant la participation des écoles voisines. L'exposition eut lieu les 27 et 28 avril. Les dessins copiant des modèles, représentant 80% des œuvres envoyées, furent tous rejetés. Les réactions de presse furent positives, l'exposition remporta un grand succès³⁷⁴. En juillet 1919, Yamamoto créa, avec des collaborateurs, l'« Association de la peinture libre des enfants au Japon ». En octobre 1919, la deuxième exposition des peintures libres des enfants fut organisée.

En 1920, le mouvement de la peinture libre se diffusa dans tout le Japon par l'intervention de la communication de masse. En avril 1920, l'Association de la peinture libre des enfants du Japon organisa une exposition à Tôkyô avec le concours

³⁷² 山本鼎「露西亜の外套」『中央公論』(Kanaé Yamamoto, « Le manteau russe », *Chûô Kôron*), janvier 1919, pp. 63-66.

³⁷³ Kanaé Yamamoto, *L'enseignement de la peinture libre*, p. 18-19.

³⁷⁴ 読売新聞 (日曜版) (*Yomiuri Shimbun*, édition des dimanches), le 11 mai, 1918 ; 『中央美術』 (*Chûô Bijutsu*), juin 1918.

d'un quotidien, *Tôkyô Nichinichi Shimbun*. Grâce à la publicité parue dans le quotidien, 57 000 œuvres furent reçues, mais dont 90% étaient des copies de manuels. En juin 1920, un autre quotidien, *Ôsaka Asahi Shimbun* organisa l'exposition des peintures libres des enfants du monde, qui rassembla les collections des peintures des enfants en possession de Yamamoto et d'autres. Ensuite, des revues pour les enfants et des quotidiens invitèrent à envoyer les peintures libres et publièrent les meilleures.

Le mouvement de la peinture libre fut ainsi diffusé et eut un grand impact dans le milieu de l'enseignement de l'art³⁷⁵. L'Association de la peinture libre des enfants du Japon changea son nom en celui d'Association de l'enseignement libre du Japon et débuta la publication de sa revue « L'enseignement libre de l'art » à partir de janvier 1921. En août, l'association organisa des cours de l'enseignement de l'art auxquels participèrent cent quarante artistes et professeurs. Yamamoto publia en décembre 1921 *L'enseignement de la peinture libre*, en réunissant des études précédemment publiées dans des revues.

Bien que Yamamoto ait présenté l'idée principale de la peinture libre, il n'a pas pu trouver une méthode adéquate pour enseigner celle-ci, bien qu'une telle méthode ait été souvent demandée par des enseignants. Il admettait la nécessité d'un manuel pour les professeurs pour diriger les élèves, mais en même temps souhaitait de la part des professeurs de l'initiative pour trouver par eux-mêmes une bonne méthode. Invité par une école privée, *Jiyû Gakuen* (école libre)³⁷⁶, Yamamoto arrêta en 1921 d'être un théoricien de la peinture libre pour pratiquer ses idées dans l'enseignement réel. Son enseignement de la peinture consistait en quatre parties : des croquis d'amis, des dessins d'après plâtres, des peintures de nature morte, et de la peinture en plein air.

Bien que le mouvement de la peinture libre ait été diffusé au Japon, l'idée maitresse de Yamamoto n'a pas été toujours correctement transmise. Yamamoto croyait que le but de la peinture libre était de s'exprimer, mais celle-ci était généralement plutôt considérée comme synonyme de la peinture d'après nature ou la peinture en plein air.

³⁷⁵ Yamamoto cite le nom d'une trentaine d'école adoptant la méthode de la peinture libre : Yamamoto, *L'enseignement de la peinture libre*, *op.cit.*, pp. 39-53.

³⁷⁶ Fondée en 1921 par Motoko Hani, la première journaliste du quotidien *Hôchi Shimbun*, qui fonda aussi *Fujin no tomo* (magazine pour les femmes), et son mari Yoshikazu, *Jiyû Gakuen* fournit un enseignement libre fondé sur le christianisme. Elle mettait l'accent sur la liberté, l'indépendance et le respect des caractéristiques de chacun. Pour ne pas être contrôlée par la loi sur l'école, *Jiyû Gakuen* avait le statut non pas d'un collège, ni d'un lycée, mais elle était classée en catégorie « écoles diverses » pour les filles.

Une des raisons vient sans doute du fait que Yamamoto n'a pas pu présenter sa méthode. Rappelons que Yamamoto était un peintre et non pas un enseignant en art. Le principe de la peinture libre était fondé sur l'expérience personnelle d'un peintre.

Le mouvement de la peinture libre perdit de sa force avec la montée du nationalisme. Suite aux incidents en Chine qui menèrent ensuite à la guerre, la loi sur la mobilisation nationale fut promulguée en 1938. Le Ministère de l'Éducation prit l'initiative de changer le principe de l'enseignement pour former le peuple prêt à la mobilisation nationale, promulguant la loi sur l'enseignement national en 1941. De nouveaux manuels, « Zuga (le dessin et la peinture) pour les classes primaires » « Kôsaku (les travaux manuels) pour les classes primaires » et « E no hon (livre de la peinture) » furent publiés. Bien que les thèmes de Zuga fussent choisis parmi des événements à l'école ou des fêtes saisonnières, les cours avaient pour but d'exalter l'esprit de corps, chacun faisant partie du peuple japonais. Notons que le manuel comprenait la peinture japonaise³⁷⁷. La réforme fut mise à exécution progressivement, en commençant par les classes primaires. La guerre se termina avant que la réforme soit achevée.

2. L'enseignement de l'art après 1945

2-1. La réforme de l'éducation nationale après la guerre

Suite à la défaite, le Japon se trouvait dans l'obligation de se reconstruire comme État démocratique sous la direction de l'armée occupante. Le système de l'enseignement national était un des domaines les plus importants. L'armée occupante agit vite pour une réforme du système scolaire. Avant le mois de décembre 1945, elle installa un comité d'enquête pour expulser les enseignants associés au régime fasciste. La religion Shintô fut dissociée de l'éducation nationale, les cours d'histoire du Japon, de géographie et de Shûshin, éducation morale qui avait pour but d'apprendre le

³⁷⁷ Nous n'avons pas pu consulter ces manuels. Nous devons ces remarques à : 中村亨 (編著) 倉田三郎 (監修)『日本美術教育の変遷: 教科書・文献による体系』日本文教出版 (Jun Nakamura et Saburô Kurata (dir.), *La transition de l'enseignement de l'art au Japon : d'après les manuels scolaires et les documents*, Nihon Bunkyo Shuppansha), 1979, pp. 260-261.

dévouement à l'Empereur et à la patrie entre autres, furent suspendus. Les élèves commencèrent leurs premiers cours en appliquant de l'encre noire dans les manuels sur la partie approuvant la guerre et le régime fasciste.

Une délégation fut envoyée par le gouvernement américain dans le but d'installer un système scolaire démocratique au Japon et orienta la réforme du système scolaire japonais après la guerre. Elle présenta à la fin de mars 1946 un compte-rendu dans lequel elle mentionnait le principe de l'enseignement, le système scolaire, les matières et les moyens de l'enseignement, et les manuels. Basée sur ce compte-rendu, la loi principale sur l'enseignement fut déclarée en mars 1947, pour remplacer le Kyôiku Chokugo (oracle sur l'éducation nationale) promulgué en 1890 par l'Empereur Méiji et qui servait de base à l'éducation nationale depuis. La loi principale sur l'enseignement avait pour but de proclamer les principes de l'éducation après la guerre plutôt que de déterminer le système scolaire. L'important, c'était de nier le régime fasciste et son idéologie et d'installer une nouvelle idéologie basée sur la démocratie. La loi principale sur l'enseignement commence par la préface qui met en avant l'individu : « Nous respectons les individus et formons les humains qui poursuivent la vérité et la paix. Nous devons en même temps diffuser l'enseignement qui a pour but de créer une culture à la fois universelle et originale. » Tentant d'effacer la couleur du nationalisme, elle relie l'individu directement à l'humanité et au monde, en dépassant le cadre de la nation. En réaction contre la mobilisation nationale, l'« individu » était considéré comme un terme primordial. La loi était basée sur l'idéologie de l'époque que la société démocratique ne serait réalisée qu'avec la participation des individus. Les instructions promulguées par le Ministre de l'Éducation à propos de la loi expliquent le but de la loi³⁷⁸ :

L'enseignement doit avoir pour but de compléter le développement de la personnalité, en respectant la vérité. Cependant jadis, on a eu tendance à oublier ce but. Pour construire le nouveau Japon, c'est un devoir urgent d'ôter ces effets nuisibles et de bâtir l'idéal et les principes pour le nouveau système de l'enseignement.

Les instructions admettent que l'enseignement d'autrefois n'a pas respecté son but

³⁷⁸ Instructions du Ministre de l'Éducation, de la Science et la Culture (*Monbushô*), no.4, promulguées le 3 mai 1947 par le ministre, Seiichirô Takahashi.

original et qu'il a causé des effets nuisibles. Le but de « compléter le développement de la personnalité » est basé sur l'idée que les hommes restent imparfaits sans l'éducation. D'après les instructions, il s'agit de « développer toutes les capacités possédées par l'humanité, autant que possible, et harmonieusement, respectant l'individualité. » Bien entendu, ces principes de l'enseignement « ne mésestiment pas l'importance des devoirs et des responsabilités envers l'État et la société. » Comme il est précisé dans la clause 1 de la loi, le but de l'enseignement est aussi de former « le peuple sain de corps et d'esprit. » Cependant, la loi et le nouveau système d'enseignement provoquèrent des critiques pendant la première moitié des années 1950 parmi les hommes politiques et les intellectuels, non seulement conservateurs, mais aussi de gauche. La loi leur semblait trop individualiste et elle semblait négliger le patriotisme. Le premier ministre, Shigeru Yoshida, affirma, en 1950, la nécessité de la reconstitution du patriotisme, et le ministre de l'Éducation, de la Science et la Culture mit en question en 1955 le fait que la loi ne mentionnait pas la culture du patriotisme. Le changement était tellement radical qu'il fallut dix ans pour qu'il soit accepté.

Suite à la loi sur l'enseignement, *les directives pour l'enseignement* pour chaque matière furent publiées par le ministère de l'Éducation, de la Science et la Culture. Elles déterminent le but et les principes de chaque matière. Les manuels scolaires doivent suivre *les directives* et ensuite le ministre de l'Éducation, de la Science et la Culture doit les valider. Comme la loi principale de l'enseignement, certaines matières déterminées par les directives furent accusées de déprécier la culture traditionnelle japonaise. Par exemple, les cours de japonais avant la guerre consistaient à apprendre par cœur les textes de la littérature classique. Après la guerre, les cours de japonais mirent l'accent sur l'utilisation pratique de la langue dans la vie quotidienne. Les directives publiées en 1947 soulignent le côté pratique de la langue :

Il est important que les cours ne s'éloignent pas de la langue de la vie quotidienne. Les cours de japonais doivent donc se libérer de l'enseignement de la littérature classique.

Notons qu'il emploie le terme « se libérer » pour signaler le changement. Le détachement de la littérature classique était considéré comme symbole de la libération des élèves et des professeurs des cours routiniers de pendant et avant la guerre. Les cours de japonais ont pour but d'apprendre aux élèves une langue utile dans la vie

sociale actuelle. Quant aux études de littérature, *les directives* demandent de « traiter principalement des œuvres des écrivains contemporains et y inclure très peu de littérature classique »³⁷⁹. Les cours de *Zuga Kôsku* (le dessin et les travaux manuels) avaient cette même tendance au pragmatisme.

2-2. Les cours de Zuga Kôsku et les cours d'éducation artistique : l'enseignement de l'art dans l'objectif de développer la personnalité des élèves

En mai 1947, le règlement pour l'application de la loi sur l'enseignement scolaire, « art and handicraft », défini ainsi en anglais et ensuite traduit en japonais comme *Zuga Kôsku* (le dessin et les travaux manuels) devint une matière obligatoire à l'école primaire et au collège. Ensuite, le ministère de l'Éducation publia en 1947 les *directives de l'enseignement pour Zuga Kôsku* qui montrent aux enseignants les principes et le but de la matière, comment enseigner *Zuga Kôsku*. Les directives n'avaient pas de caractère obligatoire. Le but de la publication était plutôt de donner des idées aux enseignants bouleversés par le changement radical du principe de l'enseignement national. Même Hiroshi Yamagata, administrateur du ministère de l'Éducation, chargé de la rédaction des directives pour *Zuga Kôsku*, avoue qu'il n'avait pas d'idée claire de ce que devaient être les *directives*. Enfin, les *directives de l'enseignement pour Zuga Kôsku* étaient, en principe, la traduction de « Course of Study » de l'État de Virginie avec quelques éléments repris de l'enseignement d'avant-guerre. Les *directives* déterminent ainsi les buts de l'enseignement de *Zuga Kôsku*.

1. Cultiver la capacité d'observer et de représenter la nature et les objets.
2. Cultiver la capacité de créer des objets utiles pour utiliser à l'école ou à la maison et aussi de créer de beaux objets.
3. Cultiver la capacité de comprendre et apprécier les objets d'utilisation courante et les œuvres d'art.

³⁷⁹ *Les directives de l'enseignement pour les cours de japonais*, 1947, Chapitre 6, la littérature, 2-1.

Pour chacun des buts, les chapitres précisent les détails. Le pragmatisme à l'américaine convenant à la société d'après-guerre tombée dans de grandes difficultés matérielles, les *directives* de 1947 accordèrent de l'importance au côté pratique. Toutefois, il faut souligner le fait que le but de *Zuga Kôsakû* ne se limitait pas à apprendre aux élèves la technique de création d'objets utiles. Tout en faisant fabriquer des objets utiles et apprenant comment entretenir les outils (2-1, 2-2), on attendait des cours de *Zuga Kôsakû* qu'ils cultivent la créativité des élèves pour pouvoir rendre la vie quotidienne plus agréable avec une invention. Le sens esthétique n'était pas négligé. Les élèves sont encouragés à créer non seulement des objets utiles, mais aussi de beaux objets. Ils apprennent aussi à coordonner harmonieusement un objet à un autre (3-1). Et ce n'était pas tout. Les cours de *Zuga Kôsakû* avaient le but plus large de développer l'esprit scientifique ou pratique, l'esprit de travailler assidûment en collaboration avec les autres (2-5, 2-6, 2-7).

Les directives précisent le programme d'études. Celui de la première année, par exemple, est composé de dix éléments :

1. le dessin et la peinture,
2. les études sur la couleur,
3. les études sur la forme,
4. la création de motifs, de logos, en simplifiant les dessins
5. le dessin géométrique,
6. la création avec du bois,
7. l'ouvrage (le tricot),
8. l'entretien et le dépannage de l'équipement,
9. les connaissances générales sur l'art (la matière de la peinture),
10. l'appréciation des œuvres d'art et de l'art décoratif.

Cette composition reste la même pour la deuxième et la troisième année, avec quelques changements, l'utilisation de matériaux différents comme du métal à la place du bois, ou la broderie à la place du tricot. Cependant, en pratique, les enseignants étaient obligés d'arranger les cours selon la disponibilité du matériel et aussi selon les besoins des élèves. Même si la Constitution assure au peuple le droit de recevoir une éducation et détermine que les parents ont le devoir d'envoyer leurs enfants à l'école, le

paupérisme d'après la guerre ne permet pas toujours aux enfants et aux adolescents d'aller à l'école³⁸⁰.

La composition du programme d'études déterminé dans les directives de 1951 reste la même que celle des directives de 1947, à part le fait que les nouvelles *directives* publiées en 1951 affichent deux grands objectifs, directement liés aux principes de l'éducation déterminés par la loi principale : « pour aider les élèves à arriver à maturité comme un individu » et « pour aider les élèves à arriver à maturité comme un membre de la société et comme un citoyen ». Les objectifs détaillés sont subordonnés à ces deux grands objectifs. L'activité créatrice comme dessiner ou peindre est considérée comme un moyen de développer la capacité générale des élèves.

Comment les études de dessin et de peinture ont-elles été conçues ? Le dessin et la peinture occupaient toujours une place importante dans l'enseignement de *Zuga Kôzaku*. Les études de dessin déterminées par les directives de 1947 restent proches des cours de *Zuga* avant la guerre. Les directives déterminent le premier but du *Byôga* (le dessin et la peinture) comme ceci : « à travers la représentation de la nature morte, former la capacité d'observer correctement l'ombre et la lumière sur les objets et de les représenter fidèlement »³⁸¹. En deuxième année, « à travers la représentation de la nature morte et du paysage, former la capacité d'observer le changement de la couleur par l'ombre et le changement de la couleur et de la forme par la distance, et de les représenter »³⁸². Les études de clair-obscur et de la perspective sont la base des études académiques du dessin occidental, qui faisaient partie des études de *Zuga* depuis XIX^e siècle. Pour faciliter les études de la perspective, les directives conseillent de choisir un paysage avec des bâtiments, avec un boulevard ou un chemin de fer, et aussi un paysage composé d'un premier plan, d'un second plan et de plans lointains. Le matériel à utiliser est aussi indiqué. En première année et deuxième année, les élèves utilisent principalement le crayon et l'aquarelle, en troisième année, ils sont encouragés à utiliser

³⁸⁰ Dans une lettre envoyée au quotidien *Asahi* datée du 19 mars 1948, un professeur dévoile que contrairement à l'idéal déterminé par la Constitution, 10% des élèves ne viennent pas à l'école à cause de la situation économique de la famille. Lettre citée dans : 小熊英二『「民主」と「愛国」：戦後日本のナショナリズムと公共性』新曜社 (Eiji Oguma, *La démocratie et la patrie*, Shinyôsha), 2002, p. 360.

³⁸¹ Les *directives de l'enseignement pour Zuga Kôzaku* publiées en 1947. Le chapitre 12, les directives pour l'enseignement de *Zuga Kôzaku* pour 7^e année, La section 1 : *Byôga* (le dessin et la peinture), 1-1.

³⁸² Idem. Le chapitre 13, les *directives pour l'enseignement de Zuga Kôzaku pour 8^e année*, La section 1 : *Byôga* (le dessin et la peinture), 1-1.

aussi l'encre noire et le pinceau, matériel utilisé pour le lavis oriental.

L'insistance mise sur les études du dessin académique disparut dans les *directives* de 1951. « Il est nécessaire d'enseigner quelques-unes des techniques de représentation développées par nos prédécesseurs, comme la perspective, le clair-obscur, la représentation de différentes matières et du volume ainsi que la composition. Mais il est important de laisser peindre librement selon l'individualité des élèves, sans s'attacher trop aux techniques. »³⁸³ Les études de *Byôga* sont toujours composées de la nature morte, du paysage, de la représentation des personnages, des animaux et des plantes, et du dessin scientifique. Les directives précisent également les objets à choisir, les matériaux, ainsi que le style de l'expression. En première année, « c'est le style occidental et réaliste qui est principalement utilisé ». Il est nécessaire d'adopter ce style pour « apprendre plus ou moins à représenter le changement de distance par la couleur et la forme » et aussi pour « donner l'occasion de faire l'expérience de représenter plus ou moins correctement l'ombre et la lumière sur les objets ». À partir de la deuxième année, les élèves peuvent aussi adopter le style oriental en utilisant de l'encre noire. Mais ce n'était que complémentaire. Bien que les objectifs de *Zuga* soient de développer la créativité des enfants, et même si les *directives* de 1951 accordaient moins d'importance aux études académiques, l'enseignement de *Zuga* est fondé sur la représentation réaliste à la manière occidentale.

Les objectifs très larges attribués aux cours de *Zuga Kôsaku* disparaissent dans les *directives* publiées en 1958. Les nouvelles *directives* publiées en 1958 apportèrent des restrictions aux écoles et aux enseignants. Il devint obligatoire désormais de respecter les *directives*. La matière *Zuga Kôsaku* pour le collège fut remplacée par deux nouvelles matières « *Bijutsu* (beaux-art) » et « *Gijutsu/Katei* (la technique et les travaux au foyer) ». Les beaux-arts devinrent ainsi le nom de cette matière au collège. La nouvelle matière, *Gijutsu/Katei*, intégra une partie des cours de *Zuga Kôsaku*, *Gijutsu* traitant la création avec du bois ou des métaux et le dessin des plans, et *Katei*, la broderie, la teinture, entre autres. Les cours de *Bijutsu* traitent désormais de la création artistique et de l'appréciation des œuvres d'art. Les objectifs de *Bijutsu* déterminés par les *directives* 1958 devinrent ainsi plus restreints.

³⁸³ Les directives de l'enseignement pour *Zuga Kôsaku*, 1951. II. Le collège. 1. *Byôga*, 2-2.

1. Susciter l'envie des élèves de s'exprimer artistiquement et leur apprendre le plaisir de la création, à travers des créations comme la peinture et la sculpture, et aussi l'appréciation des œuvres d'art.
2. Développer le sens esthétique des élèves et cultiver la capacité de création artistique, à travers les études sur la couleur et la forme.
3. Cultiver l'affection pour les œuvres d'art et pour la beauté naturelle, et la capacité de les apprécier, en regardant les œuvres d'art importantes de notre pays et des pays étrangers et en se familiarisant avec la nature.
4. Cultiver la sensibilité à l'art, et l'attitude et l'habitude d'utiliser la capacité artistique dans la vie quotidienne.

Les côtés pratiques de *Zuga Kôroku* disparurent, les cours de *Bijutsu* ne traitent que ce qui concerne le sens esthétique. Les *directives* de 1969 et 1977 suivirent les mêmes principes, bien que les détails soient modifiés.

Les études de *Byôga* (le dessin et la peinture) disparues, la peinture et la sculpture sont intégrées dans les études de plus longue portée de « l'expression de l'impression et de la conception ». Il ne s'agit plus de dessiner correctement en s'appuyant sur les techniques de la perspective et du clair-obscur. Les *directives* encouragent les élèves à s'exprimer librement. Les études de « l'expression de l'impression » signifient en réalité la peinture ou la sculpture d'après nature. Les *directives* signalent que pour les études de l'expression d'après nature, il est important d'« observer attentivement les objets et d'exprimer la sensation évoquée par eux ». Les termes « l'expression », « l'impression » et « la sensation » nous font penser à la création des artistes modernes. N'est-ce pas des impressionnistes qui essayèrent de rendre leur propre impression ? Cézanne ne parla-t-il pas souvent de la sensation ? Les directives de 1958 semblent se référer à la peinture moderne pour fixer l'objectif de la création. En plus de la peinture ou la sculpture d'après nature, les *directives* de 1958 ajoutèrent l'expression d'après l'imagination et la mémoire, appelée « l'expression de la composition ». Les directives de 1958 donnent aux élèves la plus grande liberté d'expression, par rapport aux directives de 1951, dans lesquelles les études de *Byôga* sont limitées à représenter les objets ou les scènes les entourant.

En fait, cette tendance était anticipée par les mouvements des enseignants

d'art et les manuels scolaires. Depuis la fin de la guerre jusqu'à la publication des directives de 1958 bornant la liberté des enseignants, les enseignants de *Zuga Kôzaku* travaillèrent activement pour trouver de nouveaux moyens d'enseigner. Ce fut la période la plus active dans l'histoire de l'enseignement de l'art au Japon. L'une des associations les plus importantes fut l'Association pour l'enseignement créatif de l'art (Sôbi), dont l'origine remonte avant la guerre. En mai 1952, l'association fut fondée sous le nom de Sôbi avec pour grands principes :

Nous respectons la créativité des enfants. Notre but est de développer cette créativité à travers l'art.

En brisant l'ancien système d'enseignement et cherchant de nouveaux moyens, nous allons fonder un système évolué de l'enseignement de l'art.

Nous sommes indépendants de toutes sortes d'autorités.

Prenant l'appui théorique sur les écrits des théoriciens européens comme A.S. Neill, Herbert Read, elle mettait l'accent sur le développement psychologique des enfants. Teijirô Kubota, un des fondateurs du mouvement, critiquait le Mouvement de la peinture libre de Yamamoto qui ignorait les étapes du développement psychologique des enfants et se limitait à introduire la peinture d'après nature. Non seulement Sôbi, mais aussi toutes les autres associations partageaient avec les directives les principes de développer la créativité et les diverses capacités des élèves à travers la création artistique. Seules les associations comme Sôbi cherchaient des moyens plus libres que ceux qui étaient proposés par les directives.

Le mouvement de Sôbi atteint son sommet en 1955 lors de sa réunion nationale avec plus de mille quatre cents participants. Les journaux publièrent des articles sur cette réunion, appelant Kubota « le fondateur d'une secte³⁸⁴. » Ces articles témoignent non seulement l'influence de Kubota dans le milieu de l'enseignement de l'art, mais aussi le fait que l'enseignement de l'art lui-même inspirait de l'intérêt dans la société. L'attribution d'un prix littéraire, prix Akutagawa, au roman de Kaikô Ken, *Le Roi nu*, prenant pour thème l'enseignement de l'art, témoigne du vif l'intérêt envers ce

³⁸⁴ *Asahi Shimbun*, le 10 août 1955 et *Mainichi Shimbun*, le 11 août 1955. Les articles cités dans : 「転換期に立つ美術教育」 『美術手帖』 (「L'enseignement de l'art à un tournant de son histoire », *Bijutsu Techô*), avril 1958, pp. 36-42.

sujet. Au même moment, un jeune cinéaste Hani Susumu réalisait un reportage sur l'enseignement de l'art, intitulé *Les enfants peignant*. Les médias parlaient sans cesse des peintures de Kiyoshi Yamashita, un garçon ayant des déficiences mentales, appelé « Van Gogh au Japon ».

« L'enseignement de l'art était la vedette du nouveau système de l'éducation après la guerre », dit l'auteur d'un article sur ce sujet en 1958³⁸⁵. L'enseignement de l'art attirait l'attention, car on pouvait voir facilement et clairement le résultat. On ne manquait pas d'occasion de voir les peintures des élèves dans les divers concours organisés par les écoles, par les villes, par les grands quotidiens, dans les fêtes des écoles qui ont lieu chaque année. Pour montrer le changement radical des cours d'enseignement artistique, l'auteur présente une lettre envoyée à un journal par une mère de famille, la lettre « dont on voit souvent le même genre à la saison des festivals des écoles ».

Ce qui nous trouble ces jours-ci, c'est les cours de *Zuga*³⁸⁶. Lorsque nous étions enfants, les professeurs nous donnaient un bon point quand nous peignions les fruits et légumes avec de jolies couleurs pour que cela ressemble exactement aux vrais fruits et légumes. Lorsque nous rapportions notre œuvre à la maison, notre mère était contente. À l'époque, tout le monde partageait les mêmes critères pour distinguer la bonne et la mauvaise peinture. Mais aujourd'hui, ce n'est pas pareil. Hier, mon fils a rapporté une peinture représentant son père. Qu'est-ce que c'était brutal ! La couleur était sale, la ligne était trop grosse et violente. En me disant « Qu'est-ce que c'est grossier ! », j'ai retourné la peinture. Au verso, le professeur a marqué une très bonne note. Devinant ma pensée, mon fils m'a demandé plusieurs fois si la peinture n'était pas bien. Je m'en suis tirée, mais j'étais très gênée. « La bonne peinture » change-t-elle si radicalement d'une époque à l'autre³⁸⁷.

Ayant reçu l'éducation de *Zuga* avant la guerre, sans doute pendant les années 1920 ou 1930, elle était troublée par l'enseignement de *Zuga* après la guerre. Pendant son

³⁸⁵ 伊東繁「美術教師の対立」『芸術新潮』(Shigeru Itô, « L'opposition des professeurs de l'art », *Geijutsu Shinchô*), déc. 1958, pp. 41-45.

³⁸⁶ Les cours d'enseignement artistique à l'école primaire étaient toujours appelés *Zuga*, alors qu'au collège, ils s'appelaient les cours de *Bijutsu* (beaux-arts) depuis 1958.

³⁸⁷ Itô, *op.cit.*, p. 41. Le nom de la matière reste *Zuga* pour l'école primaire, alors qu'il a changé à *Bijutsu* en 1958 pour le collège.

enfance, sous l'influence de la peinture libre, les élèves peignaient « les fruits et légumes » au lieu de copier les manuels. Mais sa manière a été radicalement changée. Les élèves étaient encouragés à s'exprimer librement, au lieu de copier fidèlement les objets. Attentive à l'éducation de son enfant, la mère remet en question cette nouvelle manière d'enseigner et son résultat. L'auteur de l'article cite l'exemple d'un hebdomadaire qui demanda des peintures à des enfants et les publia sur sa couverture, « pour provoquer ce genre d'intérêt »³⁸⁸. Il suppose que « beaucoup de gens ont eu les mêmes doutes que la dame » sur les peintures des enfants publiées sur la couverture du magazine.

L'enseignement de l'art fut radicalement changé. Les milieux de l'enseignement artistique travaillèrent activement pour installer de nouvelles manières d'enseigner. Influencées par ces mouvements, les directives accordèrent graduellement de l'importance à la liberté d'expression des élèves. Il faut tout de même préciser que Sôbi s'intéressait plutôt à l'enseignement de l'art aux enfants et sa méthode était plus efficace pour les enfants les plus jeunes. Le roman de Kaikô Ken et le reportage de Hani Susumu focalisent également sur les enfants. Si le principe de Sôbi était de « libérer » la créativité des enfants, il faut sans doute une méthode plus structurée pour enseigner à des adolescents. Étudions les manuels scolaires pour les collèges pour savoir comment l'enseignement de l'art y était effectué.

2-3. Les manuels

Depuis l'interdiction en 1946 de l'utilisation des manuels créés pendant la guerre, il n'y a pas de manuels de *Zuga Kôsaku* jusqu'en 1952 pour le collège et le lycée, et jusqu'en 1955 pour l'école primaire. Pourtant les maisons d'édition publièrent des brochures pour l'étude de *Zuga Kôsaku*, dont les professeurs se servaient librement. Au début, il existait des brochures qui contenaient plus de textes que d'illustrations, mais au fur et à mesure, les brochures ne consistèrent plus qu'en des recueils d'illustrations. Les brochures devinrent non pas à lire, mais à regarder quand les élèves

³⁸⁸ L'auteur ne précise pas son nom. Quand on dit « hebdomadaire » tout court, cela désigne les magazines d'actualité destinés plutôt aux hommes.

en avaient besoin et envie. Les manuels officiels qui seraient publiés dans les années suivantes se référeront à cette caractéristique³⁸⁹.

Dès la première année de publication des manuels officiels de cours d'éducation artistique, il y eut une abondance de ces manuels. En 1952, treize maisons d'édition publièrent quatorze manuels pour le collège. Les manuels les moins choisis disparaissaient l'un après l'autre, en 1975, nous ne pouvons compter que quatre manuels de quatre maisons d'édition, Mitsumura Tosho, Kaïryûdô Shuppan, Nihon Bunkyo Shuppan, Tôkyô Shoseki, à la fois pour l'école primaire et pour le collège. Les manuels doivent respecter les principes déterminés dans les *directives*. Ils doivent être ensuite validés par le ministre de l'Éducation. Le comité d'enseignement de chaque commune a la liberté de choisir un manuel parmi eux. Les maisons d'édition adaptent leur manuel à chaque publication des *directives*, et le renouvellent légèrement chaque année. Pendant les années 1950, avant l'installation de la matière de *Bijutsu*, les cours de *Zuga Kôroku* couvraient des études très étendues. Ils comprenaient les travaux manuels qui peuvent être mis en pratique dans la vie quotidienne, par exemple, la création avec du bois d'objets utiles comme un serre-livres ou une boîte aux lettres, la broderie, le tissage et la poterie. Une introduction aux études d'architecture comme le plan de l'intérieur de la maison, le plan d'un parterre, le plan d'une cabane à poules, fait partie des études de *Zuga Kôroku*. Le dessin scientifique comme celui d'un développement, la projection d'un point ou d'une surface, le dessin industriel font toujours partie des études de *Zuga Kôroku*. Les études de la couleur, les trois couleurs primaires et HSV (hue, saturation, value) devinrent possibles grâce à des illustrations en couleur des manuels. Les études sur la couleur s'étendent jusqu'à la mise en pratique comme la coordination des couleurs dans la maison, la coordination des couleurs de vêtements.

Cependant les manuels des années 1950, comme ceux des années 1960 et 1970, commencent en général par des études de peinture ou de dessin, suivies par les études de sculpture. Les études de couleurs viennent avant les arts appliqués. Les manuels se terminent avec l'étude des arts appliqués et des travaux manuels. Pendant les années 1950, malgré la mise en avant du côté pratique des travaux manuels, au

³⁸⁹ Nous constaterons une nouvelle apparition des manuels à lire en 1978 : *Kodomo no Bijutsu (L'art pour les enfants)* pour l'école primaire ; *Shônén no Bijutsu (L'art pour les adolescents)* pour le collège, Gendai Bijutsu Sha, 1978.

dessin et à la peinture a été accordée la place plus importante : y sont consacrées en général une dizaine de pages sur trente-cinq environs. Pendant les années 1960, depuis la création de la matière *Bijutsu* en 1958, la peinture et la sculpture occupent de 40 à 50% des études de *Bijutsu*, les manuels accordant toujours la grosse part à la peinture.

Bien que la proportion accordée à la peinture ait changé en 1958, le principe des études de peinture n'a pas tellement évolué. Nous pouvons constater certes quelques traces des manuels d'avant-guerre dans les manuels des années 1950, accordant plus d'importance au dessin, par exemple, mais le principe de l'étude de la peinture restait le même : faire s'exprimer.

De manière générale, contrairement aux manuels d'avant la guerre solidement construits pour que les professeurs puissent les suivre page par page en commençant par la page un, les manuels de beaux-arts d'après guerre sont conçus comme une documentation, dans lequel les élèves peuvent trouver des exemples quand il est nécessaire. Les manuels, composés autour de 35 pages, sont donc un recueil d'illustrations, comprenant plusieurs images par page. Les illustrations des manuels pour le collège consistent en reproductions des œuvres des élèves et celles d'œuvres d'artistes renommés. Les reproductions des œuvres des élèves occupent en moyenne la moitié des illustrations, leur part allant de 30 % à 60 %, selon les maisons d'édition, l'année de publication et aussi l'année scolaire. Dans les manuels des années 1950, nous pouvons trouver quelques dessins ou aquarelles créés spécialement pour les manuels. Cette tradition, héritée des manuels d'avant guerre, disparue assez vite, les manuels choisissant dorénavant leurs illustrations parmi les œuvres existantes.

Les illustrations sont classées par chapitre constitués par thèmes de peinture : la nature morte, le paysage, le dessin des amis, la scène d'intérieur de la maison, les gens qui travaillent, les animaux, la scène imaginaire, la composition abstraite, par exemple. La scène imaginaire et la composition abstraite mises à part, les thèmes sont toujours choisis autour de la vie quotidienne des élèves. Chaque chapitre a une ou deux pages, présentant plusieurs illustrations des œuvres des élèves ou de peintres renommés représentant le thème. Notamment à partir des manuels de 1961, les œuvres des élèves et celles des artistes sont présentées sur la même page, sans aucune distinction. Elles sont là pour montrer aux élèves de bons exemples, non pas pour être copiées. Choisies pour leurs thèmes, les œuvres présentées dans chacun des chapitres ne sont pas les œuvres les plus représentatives des peintres renommés. Les dessins de paysage de Van

Gogh sont souvent présentés, alors que « L'église » et « La nuit étoilée » le sont rarement.

L'histoire de l'art avait aussi sa place dans les manuels, même si ce n'était qu'une place limitée. Les *directives* déterminèrent que l'explication de l'arrière-plan historique appartenait à l'enseignement de l'histoire, l'histoire de l'art dans le cadre de *Bijutsu* devant se limiter à montrer des œuvres d'art de périodes différentes. Avec un texte minimal, l'histoire de l'art dans les manuels est présentée essentiellement par des illustrations d'œuvres d'art connues. Pendant les années 1950, les manuels se contentaient de disposer chronologiquement de nombreuses illustrations d'œuvres d'art connues, orientales et occidentales séparément. Pour pouvoir entasser de nombreuses illustrations dans une page, les illustrations sont très réduites, et le plus souvent en noir et blanc. Le manuel de Kairyûdô consacre deux pages pour « l'histoire de la création » en Occident, et deux pages à l'Orient et au Japon³⁹⁰. L'histoire de la création en Occident est représentée par vingt-sept illustrations, des peintures murales d'Altamira, l'art égyptien, et le Parthénon, jusqu'aux peintures de Rousseau et Bonnard, en passant par les maîtres de la Renaissance comme Botticelli, Léonard, Raphael, Michel-Ange, Greco, Rembrandt, Goya, Chardin, les maîtres du XIX^e siècle comme Ingres, Delacroix, Corot, Courbet, Manet, Cézanne et Renoir. Pour chacun des peintres, une des œuvres les plus représentatives est choisie : « La naissance de Vénus » pour Botticelli, « La Joconde » pour Léonard, « La liberté guidant le peuple » pour Delacroix, « La Source » pour Ingres,³⁹¹ « La bohème endormie » pour Rousseau.

Contrairement aux illustrations présentées dans le cadre de l'histoire de l'art, celles qui sont présentées dans les chapitres des études pratiques ne sont pratiquement que celles d'artistes modernes français et japonais, si elles ne sont pas celles faites par la main des élèves. Si nous prenons en compte le fait que les peintres modernes japonais étaient profondément influencés par les peintures françaises³⁹², nous pouvons dire que

³⁹⁰ 開隆堂(Kairyûdô), 1955, manuel destiné aux collégiens de troisième année, pp. 2-3 et pp. 6-7.

³⁹¹ On ne voit que son visage et une partie de son bras. La même illustration est utilisée pour le manuel de Nihon Bunkyo Shuppan, sur la page consacrée à l'histoire de l'art. (日本文京出版 Nihon Bunkyo Shuppan, manuel destiné aux collégiens de troisième année, 1955, p. 36.

³⁹² Nous devons ajouter une explication sur les artistes modernes japonais. Il s'agit ici des artistes pratiquant principalement la peinture à l'huile, la technique apportée au Japon au milieu du XIX^e siècle. Comme nous l'avons expliqué dans l'introduction, il ne s'agit pas du tout de l'introduction du matériel occidental dans la peinture japonaise. Les peintres japonais utilisant la peinture à l'huile sont profondément influencés par les tendances de peintures françaises.

ce sont les peintures modernes françaises et ses épigones qui sont montrés aux élèves comme bons exemples. Les œuvres d'art classiques, occidentales ou orientales, ne sont présentées que dans le cadre de l'histoire de l'art.

Prenons quelques exemples. Le manuel de Nihon Bunkyo Shuppan (1955, 3^e année) présente dans le chapitre sur les scènes d'intérieur les illustrations des œuvres de Foujita, celle de Nakanishi (1900-1948), qui ressemblent à celles de Matisse, de Van Gogh, de Vuillard et de Gauguin sur deux pages. Dans le chapitre de dessins de personnages, un dessin de Millet, Degas, Matisse, Nakanishi et celui d'un élève. Dans le chapitre de la peinture de personnages, une peinture d'un élève, une de Modigliani et une de Picasso sont présentées. Cette tendance reste inchangée dans les manuels des années 1970. Le manuel de Kairyûdô (1971, 3^e année) présente un dessin de Matisse, une peinture de Gabriel Zendel (1906-1992), celle de Uméhara profondément influencé par Renoir au début de sa carrière, et une peinture d'un élève, sur les pages consacrées à la nature morte. Pour les pages sur le paysage, il montre trois peintures d'élèves, et une de Van Gogh, et pour les pages sur les fleurs dans un vase, une peinture de Redon, une de Yasui, de Rousseau et de Vlaminck.

Bien que les *directives* ne précisent pas le choix des illustrations pour les manuels, chacune des quatre maisons d'édition accorde une importance primordiale aux peintures modernes françaises. Ce sont les peintures modernes françaises que les manuels présentent aux élèves comme de bons exemples, auxquels ils sont encouragés à se référer.

Les illustrations accompagnant l'histoire de l'art mises à part, les illustrations dans les manuels sont considérées comme modèles. Il ne s'agit plus de copier les reproductions de Van Gogh ou Cézanne, mais d'apprendre ce que c'est la bonne peinture. Dans un manuel pour les professeurs³⁹³, un des auteurs du manuel explique qu'ils ont inséré « la Nature morte » de Cézanne non seulement pour l'apprécier, mais aussi pour montrer un bon exemple de composition et d'observation des objets que les élèves doivent apprendre dans les leçons suivantes³⁹⁴. L'enseignement de l'art à cette époque trouvait dans l'art moderne français l'idéal pour les créations des adolescents.

○ *Les éditeurs de manuels*

³⁹³ Mitsumura, 1955, p. 33.

³⁹⁴ Mitsumura, le manuel pour les professeurs, 1953, p. 33.

Avant d'étudier en détail les illustrations dans les manuels, jetons un coup d'œil aux éditeurs de chaque manuel. Ce sont Ryûzaburô Uméhara (1888-1986) et Sôtarô Yasui (1888-1955) qui furent chargés de la supervision de l'édition des manuels de 1955 de Mitsumura et Tôkyô Shoseki respectivement. Peintres à l'huile, ayant étudié tous les deux en France pendant leur jeunesse, ils sont profondément influencés par le mouvement de la peinture française notamment au début de leur carrière. Ayant reçu une décoration culturelle en 1952, ils étaient considérés comme des autorités sans contestation. Accompagnés d'un comité de rédaction, ce n'est pas sans doute leur goût personnel qui orienta la caractéristique des manuels. Nous voudrions souligner tout de même le fait que ce sont les deux grands peintres à l'huile qui furent choisis comme superviseurs de deux manuels. Le comité de rédaction du manuel de Mitsumura publié en 1955 est composé de huit personnes. Nous y trouvons trois peintres à l'huile, un historien de l'art occidental, un sculpteur qui fit ses études en France, un spécialiste du design, un psychologue et un pédagogue. Quant au manuel de Kairyûdô, c'est Gen-ichirô Inokuma (1902-1993), peintre à l'huile qui appartient à la génération suivante, qui s'occupa de la supervision du manuel avec Shin-ichi Tani, historien de l'art japonais et Tadayoshi Nakgawa, aquarelliste. Dix personnes prêtèrent leurs concours à la rédaction du manuel, dont quatre peintres à l'huile. Comme les cours de Zuga Kôsaku traitaient les travaux manuels, le comité de rédaction pouvait comprendre aussi un architecte et un géomètre. Mais aucun peintre japonais ne participa à la rédaction des manuels de 1955 et 1961 des quatre maisons d'édition. Pour les manuels de 1971, même si les comités de rédaction ont tendance à être composés d'enseignants d'art et de pédagogues plutôt que d'artistes renommés, un ou plusieurs peintres à l'huile de style occidental y prêtent leur concours, alors que nous ne pouvons pas y trouver un seul nom de peintre de peinture japonaise.

2-4. La partialité du choix des œuvres : l'accent mis sur la peinture moderne française

Étudions la proportion de chaque type d'illustration dans les manuels les plus utilisés, Mitsumura, Tôkyô Shoseki, Kairyûdô et Nihon Bunkyo Shuppan. Nous excluons les illustrations parues dans le cadre de l'histoire de l'art, lorsque les

illustrations sont trop petites et en noir et blanc³⁹⁵. Les dessins ont été pris en compte. Nous avons catégorisé les œuvres des artistes japonais et orientaux non pas par l'époque, mais par le matériel utilisé. Si, puisque tous les peintres à l'huile sans exception sont profondément influencés par le mouvement de l'art moderne occidental, nous additionnons la première et la troisième catégorie, nous pouvons dire qu'environ entre 75% et 85% des illustrations des artistes connus dans les manuels des beaux-arts sont des œuvres de style moderne occidentale [voir table 9].

Table 9 : Pourcentage moyen de quatre maisons d'édition (plus faible-plus élevé)

| | Peintures occidentales modernes (les impressionnistes et après) | Peintures occidentales classiques (avant les impressionnistes) | Aquarelles et peintures à l'huile faites par des artistes japonais | Peinture traditionnelle japonaise et orientale |
|------|---|--|--|--|
| 1955 | 59.2 (51.6-63.3) | 5.0 (0-13.3) | 26.6 (20.0-32.5) | 9.2 (3.5-15.6) |
| 1961 | 63.0 (46.7-70.2) | 9.7 (5.3-14.0) | 16.3 (1.8-26.7) | 10.2 (5.3-17.8) |
| 1971 | 61.0 (47.6-69.1) | 15.2 (12.0-18.6) | 13.8 (10.9-20.3) | 9.8 (1.7-23.8) |

Quant à la peinture classique, dans les manuels de 1955, les quatre maisons d'édition consacrent une ou deux pages à l'histoire de l'art, à la fois occidental et oriental, sur lesquelles une vingtaine des illustrations des œuvres connues sont accumulées. Nous n'avons pas comptabilisé ces œuvres qui peuvent être classées dans la deuxième et quatrième catégorie. Si nous excluons ces illustrations publiées dans le cadre de l'histoire de l'art, deux des quatre maisons d'édition n'insèrent aucune œuvre antérieure à l'impressionnisme. Seul le manuel de Nihon Bunkyo Shuppan présente des peintures de différentes périodes, comme la peinture murale d'Altamira, « la Sainte maternité » de Raphaël, « Un garçon » de Murillo, des natures mortes de Cézanne et Picasso, des paysages de Rousseau et Sesshû (1420-1506) et Mirò pour comparer différents styles d'expression, ce qui a pour conséquence son pourcentage relativement élevé de peintures occidentales classiques (13.3%). Pourtant, ce genre d'approche était très rare.

³⁹⁵ Mitsumura, Tôkyô Shoseki, Kairyûdô, Nihon Bunkyo Shuppan, manuels pour la 3^e année de collège, 1955 ; Nihon Bunkyo Shuppan, destiné aux collégiens de deuxième année (histoire de l'art oriental) ; destiné aux collégiens de troisième année (histoire de l'art occidental) 1961.

Les peintures occidentales classiques ne sont présentées que dans le cadre de l'histoire de l'art. Quant à la peinture traditionnelle japonaise et orientale, Mitsumura consacre une page à un dessin « Chôjyû Giga » (XII^e siècle) et au paravent de prunier de Kôrin (1658-1716) pour introduire l'histoire de l'art japonais, alors que Kairyûdô a une page spéciale pour « apprécier la beauté de la peinture orientale » avec une peinture « Momo hato zu » représentant un pigeon sur un pêcher d'un empereur chinois Kisô (徽宗 1082-1135) et le paravent de prunier de Kôrin³⁹⁶. Comme l'art occidental classique, l'art oriental est présenté pour « apprécier sa beauté » et non pas comme modèle auquel se référer. Un des rares exemples sont Tôkyô Shoseki, qui choisit le mont Fuji d'Hokusai (1760-1849), et le dessin au pinceau de Sesshû représentant un bonze comme exemple d'un paysage et d'un portrait³⁹⁷, Nihon Bunkyo Shuppan, qui choisit un dessin de Rubens et un de Watanabe Kazan (1793-1841) comme exemples de portraits.

Dans les manuels de 1961, nous remarquons une grande différence quant à l'importance accordée aux peintres à l'huile japonais. Tôkyô Shoseki présente onze illustrations de peintres à l'huile japonais (26.7%), alors que Nihon Bunkyo Shuppan n'en présente qu'une seule (1.8%). Comme nous l'avons expliqué, les œuvres des artistes modernes japonais dans les manuels peuvent être considérées comme une variante des œuvres françaises. Il s'agit ici de choix entre les peintres français ou japonais. Si nous ajoutons les deux, le pourcentage des œuvres modernes du style occidental atteint 70% pour les quatre manuels. Les illustrations montrées dans le cadre de l'histoire de l'art sont mieux présentées dans les manuels de 1961. Au lieu d'accumuler le maximum d'œuvres sur une page, les éditeurs choisissent un nombre plus limité d'œuvres importantes, ou présentent les œuvres les plus importantes sur un plus grand format que les autres. Nous avons pris en compte ces œuvres bien mises en valeur, d'où le pourcentage plus élevé des peintures classiques et traditionnelles japonaises et orientales. Mais elles sont toujours présentées en général dans le cadre de l'histoire de l'art, et non pas dans les chapitres des études plastiques. Dans les manuels de 1971, la place consacrée à l'histoire de l'art est encore accentuée. Les manuels ne se contentent plus de disposer chronologiquement des œuvres d'art connues, mais essaient de faire comparer les différences stylistiques de deux œuvres d'époques différentes,

³⁹⁶ Mitsumura, destiné aux collégiens de troisième année, 1955, p. 1 ; Kairyûdô, destiné aux collégiens de troisième année, 1955, p. 5.

³⁹⁷ Tôkyô Shoseki, destiné aux collégiens de première année, 1955, p. 6.

ou d'origines différentes. Les manuels de Kairyûdô et Tôkyô Shoseki mettent l'accent à la fois sur la Renaissance et sur l'évolution du travail d'un artiste, Picasso. Mais, les œuvres classiques et les œuvres traditionnelles orientales ne sont presque jamais présentées comme exemple dans les chapitres des études plastiques. Ce principe reste intact des années 1950 jusqu'aux des années 1970.

○ *Par peintre*

Van Gogh, Cézanne, Matisse et Picasso sont les quatre peintres les mieux représentés dans ces trois années [voir table 10]. Si nous prenons les manuels de Mitsumura de 1955 comme exemple, les élèves trouvent une illustration de Picasso dans le manuel de chaque année scolaire, et une illustration de Cézanne, de Van Gogh, et de Matisse deux des trois. Klee devint peu à peu un des peintres favoris des éditeurs de manuels. Kairyûdô insère une gravure « le petit naufrage » de Klee en quatrième de couverture de son manuel (destiné aux collégiens de 1^{er} année) et Nihon Bunkyo Shuppan choisit une de ses peintures, « Le débarquement » pour la couverture (1^{er} année)³⁹⁸. Tôkyô Shoseki et Kairyûdo consacrant spécialement un chapitre sur l'évolution de la carrière de Picasso, le nombre des illustrations de ce peintre est remarquablement important³⁹⁹.

Table 10 : Les peintres les mieux représentés (Nombre total des illustrations dans douze manuels : quatre maisons d'édition pour trois années scolaires.)

| | 1955 | 1961 | 1971 |
|------------|-------------------------------|---|------------------------------|
| Plus de 10 | Van Gogh (10) Picasso (10) | Van Gogh (13) Matisse (10) Picasso (10) | Picasso (18) Matisse (10) |
| 9 | Cézanne Matisse | | |

³⁹⁸ Nihon Bunkyo Shuppan utilise une peinture moderne pour ses manuels de 1971. Klee pour le manuel destiné aux collégiens de première année, « Le paysage de Venise » de Monet pour le manuel destiné aux collégiens de deuxième année, et « Le paysage de Montmartre » de Utrillo pour le manuel destiné aux collégiens de troisième année.

³⁹⁹ Ce chapitre spécialement consacré à Picasso est maintenu pour leur manuel de 1974 et a disparu de celui de 1978. Dans le manuel de Tôkyô Shoseki, il est remplacé par un chapitre sur « La création d'aujourd'hui » présentant les illustrations d'artistes du XXe siècle, Pollock, Rauschenberg, Duchamp, Dubuffet, Andy Warhol, Christo entre autres.

| | | | |
|---|---|---|--|
| 8 | | | Van Gogh Klee* |
| 7 | | Cézanne Klee | |
| 6 | Bonnard | Braque Dufy Mondrian | |
| 5 | Dufy | Bonnard Seurat | Cézanne Degas Dufy Chagall Braque * |
| 4 | Renoir | Rousseau | Gauguin Henri Rousseau Bonnard Mondrian Monet* Utrillo* |
| 3 | Degas Seurat Mondrian Gauguin Henri Rousseau Utrillo Klee | Redon Rouault Utrillo Degas Chagall | Seurat Redon |

*une de ces illustrations est publiée sur la couverture.

Table 11 : Nombre d'illustrations des œuvres impressionnistes dans les douze manuels, dont le nombre de dessins entre parenthèses.

| | 1955 | 1961 | 1971 |
|--------|------|------|------|
| Renoir | 4(1) | 1 | 2(1) |
| Degas | 3 | 3 | 5 |

| | | | |
|--------|------|------------|-------------|
| Monet | 1(1) | 1(1) | 4*(2) |
| Autres | 0 | 1 (Sisley) | 1 (Morisot) |

○ *Par genre*

Les œuvres choisies pour les manuels sont différentes de celles des livres d'histoire de l'art. Elles ne sont pas forcément des œuvres représentatives de chaque peintre, ni des œuvres emblématiques pour l'histoire de l'art, ni un ensemble d'œuvres avec lequel on pourrait retracer le développement de l'art moderne. Par exemple, parmi les œuvres de Picasso présentées, « Les Femmes d'Alger (O. J.) » et « Guernica » ne sont montrées qu'une seule fois dans le chapitre spécial sur Picasso de Kairyûdô et Tôkyô Shoseki⁴⁰⁰. Les manuels préfèrent les fleurs dans un vase d'Henri Rousseau⁴⁰¹, ou une simple nature morte⁴⁰², que « La Gitane endormie »⁴⁰³, et « La Charmeuse de serpent »⁴⁰⁴. « La Gitane endormie » dans le manuel de Kairyûdô est présentée dans le cadre de l'histoire de l'art. Les manuels choisissent une œuvre représentative du peintre quand il s'agit du chapitre sur l'histoire de l'art. Sinon ils ont leur propre logique pour le choix des œuvres⁴⁰⁵. Comme ils présentent les illustrations par thèmes, nature morte, paysage, dessin des amis, entre autres, elles sont choisies conformément à ces thèmes. Afin d'éclaircir la spécificité du choix propre du manuel, nous focalisons sur les illustrations parues dans les chapitres des études plastiques, excluant celles dans les chapitres sur l'histoire de l'art.

Les œuvres de Van Gogh sont souvent choisies comme exemple de paysage

⁴⁰⁰ « Les Femmes d'Alger (O. J.) » est présenté dans le manuel de Tôkyô Shoseki destiné aux collégiens de troisième année, 1971, p. 34 ; « Guernica » dans le manuel de Kairyûdô destiné aux collégiens de troisième année, 1971, pp. 2-3. « Guernica » est aujourd'hui la seule œuvre choisie par les quatre maisons d'édition.

⁴⁰¹ Kairyûdô, manuel destiné aux collégiens de deuxième année, 1955 ; Tôkyô Shoseki, manuel destiné aux collégiens de première année, 1971 ; Kairyûdô, manuel pour la 1^{re} année de collège, 1971.

⁴⁰² Nihon Bunkyo Shuppan, manuel destiné aux collégiens de première année, 1971.

⁴⁰³ Kairyûdô, manuel pour la 3^e année de collège 1961 ; Nihon Bunkyo Shuppan, manuel pour la 2^e année de collège, 1961.

⁴⁰⁴ Mitumura, manuel pour la 2^e année de collège, 1961

⁴⁰⁵ Le nu est soigneusement évité, même dans le chapitre sur l'histoire de l'art. Ni « L'Olympia » de Manet, ni « Les Baigneurs » de Cézanne, aucun nu de Renoir, ni de Modigliani ne sont présentés. Dans un manuel de Tôkyô Shoseki, les pages sur « la transition de la peinture moderne » insère « La Liberté guidant le peuple » de Delacroix, en découpant le buste de la Liberté. Tôkyô Shoseki, le manuel destiné aux collégiens de troisième année, 1956, p. 6.

[voir table 12]. Dans les manuels de 1955, « Le Pont d'Arles » est présenté deux fois⁴⁰⁶. Kairyûdô choisit « Le Champs de blé »⁴⁰⁷. La première page du manuel de Mitsumura et de Kairyûdô est entièrement consacrée au « Pont d'Arles » et « Le Champs de blé », qui servent comme introduction des cours de *Bijutsu*. Alors que dans les manuels de 1961, tous ses paysages présentés sont des dessins, dans les manuels de 1971, ils sont de nouveau bien présentés. Nihon Bunkyo Shuppan consacre une page entière à « L'Église à Auvers »⁴⁰⁸, et deux pages après la couverture aux « Champs d'Auvers »⁴⁰⁹. Mitsumura présente également « Le Café à Arles » sur une page entière sous la rubrique de « appréciations »⁴¹⁰. En fait, aux paysages de Van Gogh, souvent choisis parmi des œuvres représentatives, est consacrée une page entière, souvent en couleur, et par conséquent leur est attribué plus de sens que de servir de simple exemple de paysage.

Contrairement à Van Gogh, les paysages de Cézanne sont présentés comme un exemple. « La Sainte-Victoire » sous la rubrique de « appréciations » mise à part⁴¹¹, deux autres sont une petite aquarelle et une œuvre dans laquelle nous distinguons difficilement les caractéristiques de Cézanne. Quant à la nature morte, Mitsumura attribue à sa « nature morte avec des pommes » une page entière⁴¹². L'illustration de la nature morte avec un bol et une carafe est utilisée trois fois⁴¹³.

Quant à la nature morte, c'est Cézanne et Picasso qui sont le plus en 1955 et 1961. Nous voudrions souligner le fait que parmi sept illustrations de la nature morte de Picasso de tous les manuels, une seule illustration est de style cubiste⁴¹⁴. Six autres sont d'un style d'avant le cubisme, solidement construit à la manière cézanienne. Une nature morte avec une carafe et des pommes est présentée trois fois⁴¹⁵, une autre avec un verre

⁴⁰⁶ Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de deuxième année, p. 1 ; Tôkyô Shoseki, manuel destiné aux collégiens de première année, p. 7.

⁴⁰⁷ Kairyûdô, manuel destiné aux collégiens de deuxième année, p. 1

⁴⁰⁸ Nihon Bunkyo Shuppan, manuel destiné aux collégiens de première année, p. 6.

⁴⁰⁹ Nihon Bunkyo Shuppan, manuel destiné aux collégiens de troisième année.

⁴¹⁰ Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de première année, p. 4.

⁴¹¹ Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de troisième année, 1971, p. 3.

⁴¹² Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de deuxième année, 1961, p. 1.

⁴¹³ Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de première année, 1955, p. 5; Kairyûdô, manuel destiné aux collégiens de première année, 1955, p. 4 ; Nihon Bunkyo Shuppan, manuel destiné aux collégiens de deuxième année, 1961, p. 4.

⁴¹⁴ Nihon Bunkyo Shuppan, 1955.

⁴¹⁵ Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de première année, 1955, p. 6 ; Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de première année, 1961, p. 2 ; Kairyûdô, destiné aux collégiens de première année, 1971, p. 9.

et des fruits est présentée deux fois⁴¹⁶.

Table 12 : Nombre d'illustrations par thème (dont nombre de dessins). Les images présentées dans l'histoire de l'art sont exclues.

| 1955 | nature morte | paysage | Personnes (portrait, une partie du corps) | intérieur de la maison | Autres | Total |
|----------|--------------|---------|---|------------------------|----------------|-------|
| Cézanne | 4 | 1 | 2(1) | 0 | 0 | 7 |
| Van Gogh | 0 | 5(2) | 2(2) | 1 [chaise] | 0 | 8 |
| Matisse | 1 | 1 | 3(2) | 2 | 0 | 7 |
| Picasso | 3(1) | 0 | 3(1) | 0 | 2(2) [animaux] | 8 |

| 1961 | | | | | | |
|----------|------|------|------|---|--------------------|----|
| Cézanne | 3 | 1 | 0 | 0 | 0 | 4 |
| Van Gogh | 1 | 5(5) | 5(2) | 1 | 0 | 12 |
| Matisse | 2 | 0 | 1(1) | 3 | 2 [papier découpé] | 8 |
| Picasso | 3(1) | 1 | 3(1) | 0 | 0 | 7 |

| 1971 | | | | | | |
|----------|------|------|------|---|------------|---|
| Cézanne | 0 | 1 | 2 | 0 | 0 | 3 |
| Van Gogh | 0 | 5(1) | 2 | 0 | 0 | 7 |
| Matisse | 3(1) | 1(1) | 2 | 3 | 0 | 9 |
| Picasso | 1(1) | 0 | 4(1) | 0 | 1 [animal] | 5 |

2-5. La peinture moderne considérée comme modèle idéal pour l'enseignement artistique

⁴¹⁶ Tôkyô Shoseki, 1955, manuel destiné aux collégiens de première année, p. 2 ; Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de première année, 1961, p. 3.

En dehors de l'histoire de l'art occidental de l'Antiquité aux temps modernes, plusieurs manuels consacrent spécialement une ou deux pages à l'histoire de l'art moderne. Les manuels de Mitsumura (1955, 1961), Tôkyô Shoseki (1955, 1961), Kairyûdô (1955, 1961) ont un chapitre intitulé « La peinture moderne » ou « La transition vers la peinture moderne »⁴¹⁷. Contrairement aux pages consacrées à l'histoire de l'art, sur lesquelles de nombreuses illustrations sont entassées, les pages consacrées à la peinture moderne ne présentent qu'un nombre limité d'œuvres. Elles sont donc en général mieux présentées que les illustrations dans le chapitre de l'histoire de l'art. La peinture moderne avait une place privilégiée dans les manuels. Que signifie alors pour ces manuels « la peinture moderne » ?

Le manuel de Tôkyô Shoseki (1955) présente la peinture moderne sur la même page que l'histoire de l'art, considérant qu'elle est dans la continuité de la peinture classique, alors que les autres manuels semblent avoir vu une rupture dans l'histoire de l'art d'avant et d'après la peinture moderne.

Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, la peinture était sous la contrainte de la religion et des autres autorités. À partir du début du XIX^e siècle, les peintres brisèrent ces contraintes et se mirent à peindre librement, respectant leur propre volonté. À la fin du XIX^e siècle, la réforme de la manière de l'expression fut apportée par différents peintres. [...] Cézanne, Van Gogh et Gauguin pensaient que la peinture n'est pas la représentation de la nature, mais l'expression de soi.[...] Deux courants provinrent de ce mouvement. Les fauves développèrent la sensation artistique, alors que les cubistes voulurent reconstituer la peinture théoriquement⁴¹⁸.

Lorsque l'aristocratie et la religion occupaient une place primordiale dans la société, la peinture les reflétait. Aux temps modernes, lorsqu'on commença à respecter la vie des individus, les peintres se mirent à choisir des thèmes dans la vie quotidienne⁴¹⁹.

L'évolution de la peinture moderne, de Courbet à la peinture abstraite en passant par les impressionnistes, est considérée comme une libération de la peinture de la convention, à la fois du point de vue des thèmes et de la manière de les représenter.

⁴¹⁷ Sauf le manuel de Tôkyô Shoseki de 1961, qui l'intitule « La peinture contemporaine ».

⁴¹⁸ Kairyûdô, manuel destiné aux collégiens de première année, 1955, pp. 30-31.

⁴¹⁹ Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de troisième année, 1961, pp. 28-29.

Dans un manuel de Mitsumura publié en 1953, l'auteur dédia un texte assez long à ce qu'est la peinture : « peindre, c'est un moyen de s'exprimer ». Dans ce texte, l'auteur remet en question l'idée reçue sur la peinture, qu'elle doit ressembler à la réalité sous l'influence de la culture occidentale. « Peindre la nature n'est qu'un moyen de l'expression. L'important est la manière de sentir et de penser de ce qui peint », dit-il⁴²⁰. Il faut considérer cette idée dans son contexte historique. Elle était tout à fait révolutionnaire après la période de la guerre pendant laquelle toute la liberté d'expression était supprimée. L'idée de s'exprimer librement doit troubler les élèves qui étaient habitués à suivre les ordres des professeurs. C'est le plus grand changement de l'enseignement de *Zuga Kôroku* d'après la guerre. L'auteur des manuels doit souligner plusieurs fois ce point pour bien faire passer ce message.

Dans le manuel de Mitsumura destiné aux professeurs, l'auteur, Imaizumi, historien de l'art, explique le principe de l'enseignement de la peinture. En accordant que la peinture réaliste doit être le principe de l'enseignement de l'art, il alerte sur le danger de tomber dans l'académisme⁴²¹.

Quand on parle de la peinture réaliste, on doit préciser qu'il en existe plusieurs sortes. Si l'on essaie de représenter fidèlement la nature, on risque de tomber dans un formalisme. On peint les arbres d'une certaine façon, les maisons d'une autre. Si l'on peint de cette manière, même si l'œuvre semblait habile, elle ne représente pas le sentiment de celui qui a peint. Dans l'enseignement de l'art, il faut absolument éviter de tomber dans ce genre d'académisme.

Rappelons que *les directives* de 1951 soulignent l'importance de ne pas s'attacher trop aux techniques. L'explication dans le manuel reflète cette idée des *directives*. Lorsque les directives de 1958 avancent d'un pas vers une expression plus libérale, en adoptant l'idée de « l'expression de l'impression » à propos de la peinture d'après nature, le manuel de 1961 communique l'idée suivante:

Lorsque vous faites *Shasei-ga* (la peinture d'après nature), essayez d'exprimer ce que vous sentez, plutôt que représenter fidèlement ce que vous voyez⁴²².

⁴²⁰ Mitsumura, 1953.

⁴²¹ Mitsumura, manuel pour les professeurs, 1953, p. 1.

⁴²² Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de deuxième année, 1961, p. 4.

Les auteurs des manuels voulaient lier la liberté de l'expression au sentiment ou à la personnalité des peintres, plutôt qu'à des principes stylistiques. Dans un manuel pour les professeurs, tout en expliquant la composition de Cézanne stylistiquement, l'auteur souligne le fait que ce n'est pas la théorie qui crée la beauté, mais le sentiment du peintre⁴²³. Mais que signifie « Exprimer ce que vous sentez » ? Il semble signifier plus concrètement la simplification ou la déformation des couleurs et des formes :

Copier la couleur de la nature sur la toile n'est pas exprimer l'émotion que vous avez eue devant la nature. Essayez de simplifier ou accentuer la couleur complexe de la nature pour exprimer votre sentiment⁴²⁴.

L'explication accompagnant « Le Pont d'Arles » de Van Gogh dit, par exemple, que « Van Gogh a observé attentivement la nature, et ensuite peint librement sans se soucier des détails. » Ce à quoi l'enseignement de l'art accordait de l'importance était l'observation attentive de la nature et l'expression libre sans s'attacher à la représentation fidèle de la nature. L'auteur du texte « peindre, c'est un moyen de s'exprimer » dit que ce sont notamment les peintres modernes qui étaient conscients du fait que la peinture était un moyen d'expression. Les peintres modernes, se libérant de la technique, expriment ce qu'ils sentent, s'éloignant de la description de la nature. Non seulement les manuels apprécient l'art moderne, mais aussi ils apprécient les œuvres des périodes différentes de ce point de vue. Par exemple, « L'Annonciation » de Fra Angelico et les paravents japonais de l'époque Momoyama (la seconde moitié du XVI^e siècle) sont considérés comme ayant tous deux des points communs avec l'art moderne, soit le dessin net et la composition sans profondeur, soit la liberté de l'expression sans soucier de la perspective⁴²⁵.

Ernest Fenollosa (1853-1908), jeune américain, professeur d'esthétique à l'Université de Tôkyô, décrit les caractéristiques de la peinture japonaise dans une conférence en 1882, parmi lesquelles nous pouvons citer la simplicité de l'expression et

⁴²³ Mitsumura, manuel pour les professeurs, 1953, pp. 53-54.

⁴²⁴ Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de troisième année, 1961, p. 4.

⁴²⁵ Mitsumura, manuel destiné aux collégiens de troisième année, 1953, p. 1 et p. 10.

le fait qu'elle ne poursuit pas la représentation réaliste comme la photographie⁴²⁶. Bien que ces caractéristiques semblent convenir à l'expression artistique recherchée par les cours d'art, les manuels scolaires les présentent très rarement. Depuis leur instauration à l'époque de Meiji, les cours de *Zuga* étaient toujours fondées sur les techniques du dessin occidental. Il est sans doute hâtif de dire que la peinture japonaise fut exclue de l'enseignement pour éviter la couleur nationaliste. La peinture japonaise n'était pas exclue, au contraire, elle était toujours présente dans le cadre de l'histoire de l'art. Mais si nous rappelons que c'était au moment de la montée du nationalisme des années 1880 et pendant la guerre que l'enseignement de *Zuga* introduisit la technique de la peinture traditionnelle japonaise, nous pouvons dire au moins que la situation d'après guerre ne favoriserait pas la réintroduction de la technique de la peinture japonaise comme base pour l'enseignement artistique.

2-6. L'appui théorique : critiques et historiens de l'art

Cette idée de privilégier la peinture moderne ressemble à celle du Musée d'Art moderne de New York (MoMA). Dans un livre d'art destiné au grand public⁴²⁷, Alfred Barr, Jr., directeur du MoMA essaie de faire comprendre l'esthétique de l'art moderne. Ce livre fut traduit en japonais et publié en 1953⁴²⁸. Juxtaposant une peinture académique et une peinture moderne représentant le même sujet, il essaie de montrer que la peinture moderne est plus artistique que la peinture ressemblant à la réalité. Alfred Barr, Jr. croyait qu'il était primordial pour l'art moderne de se détacher de l'imitation de la réalité. Le MoMA considérait ainsi Cézanne, Gauguin, Seurat et Van Gogh comme pères de l'art moderne. Cette prise de position correspond exactement à celle des manuels scolaires. Bien que le manuel n'attache pas d'importance à la peinture abstraite, contrairement au MoMa qui l'a considérée comme point d'aboutissement, les manuels tracent le courant de l'art moderne de Cézanne, Van Gogh à la peinture

⁴²⁶ アーネスト・フェノロサ「美術真説」(Ernest Fenollosa, « La théorie sur l'art »), conférence à Ryûchikai, 1882.

⁴²⁷ Alfred Barr, Jr., *What is Modern Painting ?, The Museum of Modern Art*, 1943. Cet ouvrage a été l'objet d'une dizaine de tirages de 1945 à 1975, et largement distribué, chaque fois tiré entre 10.000 et 25.000 exemplaires.

⁴²⁸ Traduction japonaise : 内田園生 (訳)『近代絵画とは何か?』美術出版社 (Sono-o Uchida, Bijutsu Shuppansha, 1953).

moderne, en passant par , et en accordant une grande importance à Matisse et Picasso. Certains manuels des années 1950 insèrent d'ailleurs le schéma du développement de l'art moderne qui présente la même idée que le schéma publié par le MoMA dans le catalogue d'exposition de 1936⁴²⁹. Le manuel de Mitsumura (1951, destiné aux collégiens de 3^e année) le présente sur la première page, à côté du « Joueur de fifre » de Manet. Kyôiku Geijutsusha (1956, 3^e année) le présente sur les pages consacrées à l'évolution de la peinture moderne⁴³⁰. Le manuel de Kairyûdô (1954, 2^e année) et de Kyôiku Shuppan (1954, 3^e année) présentent le schéma dans le chapitre consacré à la création des schémas⁴³¹. Celui de Mitsumura ressemble plus à celui du MoMA, commençant par Van Gogh, Gauguin, Cézanne et Seurat et arrivant au surréalisme et à l'art abstrait en passant par le fauvisme et le cubisme. Le schéma est présenté dans le manuel de Kairyûdô et de Kyôiku Shuppan sous la forme d'un arbre. Le classicisme d'Ingres, le réalisme de Courbet, le romantisme de Delacroix et le naturalisme de Corot forment les racines, l'impressionnisme et le post-impressionnisme le tronc, Matisse, Marquet, Dufy, Picasso, Braque, Mondrian, Klee, chacune des branches.

La théorie du MoMA n'était sûrement pas le seul appui. Il est plus naturel de penser que le milieu artistique japonais partageait à ce moment la même vision vis-à-vis de l'art moderne. Rappelons que les éditeurs des manuels étaient de générations différentes et donc n'avaient pas les mêmes convictions artistiques. En 1949, Ryô Yanagi, un ancien membre de *Shirakaba*, fit publier un livre sur l'histoire de la peinture moderne, sous-titré « de Delacroix à Picasso »⁴³². Il dit dans sa préface que la guerre empêchant de suivre le mouvement dans le monde, le milieu artistique japonais n'est « plus capable de saisir les divers mouvements de peintures modernes » et qu'il est « dans la nécessité d'apprendre vite l'arrière-plan historique qui engendre l'art actuel »⁴³³. Yanagi écrit donc ce livre dans le but d'éclaircir le fil conducteur du développement de l'art moderne. Le livre consiste en trois parties : la veille, l'aube de la

⁴²⁹ Alfred Barr, Jr. *Cubism and Abstract Art*, The Museum of Modern Art, 1936 : reproduction, The Belknap Press, 1986.

⁴³⁰ Kyôiku Geijutsusha, p. 30.

⁴³¹ Kairyûdô, manuel destiné aux collégiens de deuxième année, 1954, p. 12, et de Kyôiku Shuppan, manuel destiné aux collégiens de troisième année, 1954, p. 19.

⁴³² 柳亮『近代絵画史：ドラクロワからピカソまで』美術出版社 (Ryô Yanagi, *L'Histoire de la peinture moderne, de Delacroix à Picasso*, Bijutsu Shuppansha), 1949.

⁴³³ *idem*, p. 2.

« modernité », le triomphe de la « modernité »⁴³⁴. L'histoire de la peinture moderne, commencée par un chapitre intitulé « la peinture prisonnière », est contée comme un processus de la libération de la peinture du classicisme. Courbet comme révélation, « le Déjeuner sur l'herbe » de Manet annonce l'aube de la peinture moderne. Les paysages de Corot, Turner et Constable font partie également de la période de l'aube, avec les impressionnistes, qui « sortirent la peinture de la cage ». Les noms de Gauguin, Van Gogh, Seurat, Toulouse-Lautrec sont aussi mentionnés. C'est avec Cézanne que la peinture moderne chanta enfin victoire. Tous les noms auxquels les manuels se réfèrent sont présents : Matisse, Vlaminck, Denis, Picasso, Braque, Henri Rousseau, Bonnard, Léger, André Lhote, Delaunay, Ozenfant, Laurencin, Fritetz, Dufy, Marquet, Rouault, Segonzac, Van Dongen, Modigliani, Chirico, Kisling, Sachs, Soutine, Pascin, Laprade, Utrillo. Yanagi termine ce livre avec Matisse et Picasso comme aboutissement de la peinture moderne, en y ajoutant le surréalisme de Dali comme mouvement contre la peinture moderne.

Yanagi conte l'évolution de l'art moderne comme sa bataille contre la convention, suivie par son triomphe. Cette vision sur l'art moderne convenait à l'idée principale sur l'enseignement après la guerre. Rappelons que dans la matière du japonais, l'enseignement d'après la guerre consistait à « se libérer » de la littérature classique.

3. Conclusion : Quels rapports avec la réception de la peinture impressionniste ?

Les manuels de *Zuga Kôzaku* et les manuels d'enseignement artistique présentent très peu d'illustrations de peintures impressionnistes. Quels sont les rapports alors entre l'enseignement de l'art au collège et la réception de la peinture impressionniste ? Réiji Hiramatsu (1941-), peintre de peinture japonaise rappelle avec un peu de dépit les cours d'enseignement artistique à l'école.

L'enseignement de l'art a été fait autour des peintres occidentaux et de leurs œuvres. Je suis certain que les lecteurs de cet article n'ont jamais étudié la peinture orientale à l'école, ni

⁴³⁴ Yanagi emploie le mot « Kindai » qui se traduit littéralement comme le temps moderne. Toutefois, mis entre les parenthèses, le mot « Kindai » est donné ici dans un sens particulier.

Nihon-ga (la peinture japonaise), ni Suiboku-ga (le lavis oriental). Tout ce qu'on a étudié à l'école était des aquarelles à la manière occidentale, du style impressionniste⁴³⁵.

En réalité, les manuels d'art insèrent très peu d'illustrations de peintures impressionnistes. Qu'est-ce qui lui fait penser que les illustrations dans les manuels étaient du style impressionniste ? Nous avons vu que les illustrations étaient présentées par thème d'études, la nature morte, le paysage entre autres, sans contexte historique. Les cours de *Zuga Kôzaku* et d'art mettant l'importance sur la création, les élèves n'acquirent pas de connaissances sur les œuvres. Comme les *directives* de 1958 le précisent, l'histoire de l'art était considérée comme un moyen de présenter les œuvres de différentes périodes. Les élèves n'apprennent pas donc à distinguer la peinture de Picasso de celle de Cézanne, d'autant plus que les manuels ne choisissent pas toujours des œuvres caractéristiques de chaque peintre. Comme nous l'avons étudié, les études de peinture sont basées principalement sur deux principes : la peinture figurative d'après nature et l'expression libre. Ce sont ces deux principes-là qui furent gravés chez les adolescents et qui leur donnèrent une grande influence pour former leurs idées sur « l'art ». Ils devinrent familiers avec des peintures, dont le thème est choisi par eux, de style figuratif avec une expression personnalisée. Cette idée solidement construite a préparé le terrain pour apprécier plus tard les peintures impressionnistes.

Selon un article publié en 1956⁴³⁶, les adolescents n'admirent pas tellement la peinture moderne. Il s'agit lors d'une enquête de demander aux élèves d'un collège de choisir la peinture qu'ils aiment le plus parmi quatre ou cinq représentant le même thème [voir table 13].

⁴³⁵ 平松礼二「日本画と印象派」『日経アート』(Reiji Hiramatsu, « La peinture japonaise et l'impressionnisme » *Nikkei Art*), janvier 1998, p. 37.

⁴³⁶ 森茂一「児童生徒の鑑賞能力の発達」『京都学芸大学教育研究所所報』(Shigekazu Mori, « Le développement de la capacité des élèves d'apprécier des œuvres d'art », *Annales*, l'Institut des recherches sur l'enseignement de l'Université de Kyôto Gakugei), no.3, 1956, pp. 34-37.

Table 13 : Pourcentage des élèves choisissant chaque peinture⁴³⁷.

| | | | | |
|-----------------|------------------------------|------------------------|-----------------------------|-----------------------|
| La nature morte | Chardin « Un Pot en cuivre » | Cézanne « Les Fruits » | Van Gogh « Les Tournesols » | Braque « Les Fruits » |
| | 31 | 36 | 7 | 27 |

| | | | | |
|------------|-----------------------|-----------------------|------------------------|------------------------------------|
| Le paysage | Hobbema « Une Allée » | Sisley « Le Paysage » | Van Gogh « Le Cypres » | Marquet « Le Paysage de la ville » |
| | 60 | 20 | 16 | 4 |

| | | | | | |
|-------------|------------------------------|------------------------------|-----------------------|-------------------------|-----------------------|
| Le portrait | Raphaël « La Sainte Vierge » | Degas « Visage d'une femme » | Cézanne « Un Garçon » | Laurencin « Une Femme » | Picasso « Une Femme » |
| | 51 | 26 | 13 | 6 | 4 |

Comme l'article n'est pas accompagné des illustrations, nous ne pouvons pas savoir s'il s'agit d'« Une Femme » de Picasso très déformée ou une femme étoffée de la période rose. Au moins ce qui est certain, c'est que les adolescents étaient plus attirés par les représentations classiques. Hobbema et Raphaël reçoivent plus de 50% de soutien, alors que Picasso, Marquet, Laurencin n'ont que de 4 à 6 %. Les adolescents préfèrent la représentation réaliste. Van Gogh, dont des œuvres sont très souvent choisies dans les manuels, n'est pas très aimé. Il est d'autant plus intéressant de tenir compte de l'année de ces recherches. Deux ans après la publication de cet article, en 1958, une exposition Van Gogh fut organisée pour la première fois au Japon. L'exposition attirant plus de 500 000 visiteurs, de nombreux articles publiés, une pièce de théâtre sur l'artiste remportant du succès, tout le Japon semblait tomber dans l'engouement pour Van Gogh. Mais cette fièvre n'atteint pas les adolescents. Ils n'apprécient même pas « les Tournesols » si connus aujourd'hui.

Un autre article, plus récent, compare la réaction des élèves de l'école primaire à celle des étudiants d'une université face aux peintures⁴³⁸. Citons une partie de ces recherches [voir la table 14].

⁴³⁷ L'article présente séparément le pourcentage de chaque année scolaire. Comme il n'est pas très différent selon l'année scolaire, nous avons calculé la moyenne des trois années.

⁴³⁸ 大勝恵一郎「美術教育における鑑賞の研究」『神戸大学教育学部研究集録』（Keiichirô Ôkatsu, « A note on the Appreciation for Art Education », *Bulletin of the Faculty of Education Kobe University*), vol. 67, 1981, pp. 95-114.

Table 14 : Pourcentage des élèves ou des étudiants choisissant chaque peinture

| Artiste | œuvre | Élèves de l'école primaire (1 ^{re} année) | Étudiants de l'université |
|-----------------|-------------------------------|--|------------------------------|
| Van Gogh | La Nuit étoilée | 3.9 | 15.9 |
| Dürer | Un Lapin | 59.5 | 15.9 |
| Ben Shahn | Six hommes | 0 | 6.6 |
| Hokusai | Le Mont Fuji | 14.4 | 14.6 |
| Henri Rousseau | Le Paysage d'un pays étranger | 22.3 | 15.9 |
| Millet | Le Semeur | 0 | 29.8 |

| | | | |
|----------------|---------------------------------|------------|-------------|
| Hiroshige | Le Pont sous la pluie | 11.7 | 19.7 |
| Luciano Ori | Sound poem telephone | 30.6 | 20.4 |
| Chagall | La Vie d'un village | 6.5 | 16.3 |
| Cézanne | Le Garçon au gilet rouge | 3.9 | 27.2 |
| Rousseau | Un Pot du café | 34.3 | 9.5 |
| Gauguin | L'Équitation à la plage | 11.8 | 6.8 |

Les enfants sont souvent attirés par le sujet de la peinture. D'où la popularité du lapin de Dürer. Nous pouvons constater dans ces recherches un développement d'un sens esthétique. Les enfants n'apprécient pas les œuvres de Millet, Van Gogh et Cézanne, alors que les étudiants de l'université s'y intéressent.

Chapitre 5 : Un grand vecteur populaire : la reproduction

Les reproductions jouent, en général, un rôle important pour la diffusion des images d'œuvres d'art. André Malraux a montré avec la notion du Musée Imaginaire combien la reproduction a pu changer notre relation avec les œuvres d'art. Déjà, les musées avaient modifié notre perception des œuvres d'art. Depuis leur apparition, « ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle⁴³⁹. » Les musées réunissent des objets, en les délivrant de leur fonction d'origine et en les transformant en œuvres d'art. Or, les musées ont une limite. Parce que « nos connaissances sont plus étendues que nos musées⁴⁴⁰. » Les musées ont leurs limites. Bien évidemment, un musée ne peut pas réunir toutes les œuvres d'art. D'après Malraux, le Musée Imaginaire pallie cette limite des musées réels. « Là où l'œuvre d'art n'a plus d'autre fonction que d'être œuvre d'art, à une époque où l'exploration artistique du monde se poursuit, la réunion de tant de chefs-d'œuvre, d'où tant de chefs-d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit *tous* les chefs-d'œuvre⁴⁴¹. » Le Musée Imaginaire comprend théoriquement tous les chefs-d'œuvre. Il permet, à l'aide de reproduction, de comparer deux œuvres qui se trouvent éloignées.

Il semble que cette forme de diffusion ait occupé au Japon une place particulière et primordiale quand il s'agit de la diffusion des images de peinture impressionniste, car pendant longtemps, la plupart des Japonais n'avaient pas un accès facile à des œuvres originales. Pendant la période de l'immédiat après-guerre, ce sont des expositions de reproductions qui ont donné aux Japonais la possibilité d'accéder à la peinture occidentale [voir annexe 3]. Ces expositions n'avaient pas pourtant la liberté du Musée Imaginaire. Certes, elles permirent aux spectateurs de regarder à travers les reproductions des œuvres qui se trouvaient ailleurs. Mais elles avaient les contraintes des musées réels. Il fallait se rendre sur place pour regarder les œuvres en reproduction et les visiteurs ne pouvaient regarder que les œuvres exposées. Cette limite influença la perception des œuvres d'art occidentales chez les Japonais. Contrairement au visiteur du Louvre, d'après Malraux, qui « sait qu'il n'y a ni Goya, ni les Grands Anglais, ni la

⁴³⁹ André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Coll. Folio, Paris : Éditions Gallimard, 1965, p. 12.

⁴⁴⁰ Malraux, *op.cit.*, p. 13.

⁴⁴¹ *idem.*

peinture de Michel-Ange, ni Piero della Francesca, ni Grünewald ; à peine Vermeer⁴⁴² », les visiteurs japonais des expositions de reproductions pendant cette période, pour la plupart, n'étaient pas conscients de cette absence. Pour eux, les expositions de reproductions, partielles et partiales, concentrées sur la peinture française du XIX^e et du début du XX^e, plus précisément les courants allant de l'impressionnisme jusqu'au fauvisme et au cubisme, présentaient l'ensemble de l'art occidental. Les reproductions présentées ici, malgré leur qualité, n'échappaient pas à la limite des reproductions : elles perdirent la couleur, la matière et l'échelle des œuvres originales. Ces transformations peuvent avoir des effets positifs, comme l'indique Malraux notamment pour l'agrandissement des petits objets qui « crée[nt] des arts fictifs »⁴⁴³. Cependant, dans le cas des expositions, la transformation des œuvres originales entraîna notamment une déformation de leur perception. Car, encadrées et présentées dans des musées, les reproductions peuvent donner aux visiteurs l'illusion de regarder des œuvres originales. La réception des peintures impressionnistes au Japon après la guerre fut ainsi dès le début fondée sur un double quiproquo, causé par des reproductions : l'histoire de l'art occidentale commence par l'impressionnisme ; et la peinture impressionniste est bien telle qu'on la voit sur la reproduction.

Si les expositions des reproductions étaient un phénomène particulier juste après la guerre, la diffusion des images par la publication est un phénomène plus général, qui a une dimension plus importante. Au Japon, la création de revues d'art et la publication de collections de livres d'art destinées à un lectorat généraliste permirent la diffusion d'images de peintures impressionnistes. Plus populaire encore, l'utilisation des images pour les objets quotidiens, la boîte de biscuits ou la carte postale semble contribuer à la banalisation de ses images. Nous voudrions traiter ici les images utilisées pour les calendriers, qui semblent avoir une place particulièrement importante au Japon parmi ces objets.

⁴⁴² *idem.*

⁴⁴³ Malraux, *op.cit*, p. 96.

1. Les expositions d'après reproductions et copies

1-1. Les expositions d'art français d'après reproductions

De la fin janvier au début février [1948], il y a eu une exposition de reproductions de la peinture contemporaine française dans un grand magasin à Ginza. Elle réunissait des reproductions d'œuvres de peintres contemporains comme Matisse et Picasso, des albums de peintures publiés pendant et peu après la guerre, et des reproductions en couleurs des œuvres récentes publiées dans des revues d'art. J'ai eu l'impression que la fenêtre vers l'étranger, fermée pendant plusieurs années, s'était soudainement grande ouverte, et j'y allais tous les jours⁴⁴⁴.

Ce sont les souvenirs de Yasuo Kamon (1913-2007), historien de l'art occidental, qui travaillait alors au Musée national de Tôkyô. Il évoque ici l'exposition organisée par le quotidien *Asahi* en collaboration avec la Mission française. Elle présenta cent quatre-vingts reproductions mises à disposition de l'*Asahi* par la Mission française et vingt-sept copies exécutées par des artistes japonais. L'exposition attira environ 3000 personnes par jour⁴⁴⁵.

Jusqu'au milieu des années 1960, il y eut lieu plusieurs expositions d'art occidental d'après reproductions [**voir annexe 3**]. Depuis 1951, l'année de l'exposition Matisse, les Japonais avaient de plus en plus souvent l'occasion de voir des œuvres européennes apportées de l'étranger pour des expositions. Les expositions de reproductions deviennent de plus en plus commerciales. Pendant la période de l'immédiat après-guerre jusqu'à la première moitié des années 1950, les expositions de reproductions avaient un caractère plus éducatif, offrant au public des occasions précieuses de rencontrer des œuvres d'art occidentales. La plupart du temps, il s'agissait d'imprimés de bonne qualité d'éditions européennes, y compris des albums et des revues d'art européennes. Il arrivait aussi que des copies exécutées par des peintres japonais soient présentées. Ces deux types d'objet étant désignés par le même terme de « reproduction », il est quelquefois difficile de les distinguer. Les expositions de

⁴⁴⁴ 嘉門安雄『ヴィーナスの汗—外国美術展の舞台裏』文芸春秋(Yasuo Kamon, *La sueur de la Vénus : les coulisses de l'exposition artistique des œuvres d'art étrangères*, Bungei Shunjû), 1968, p. 28

⁴⁴⁵ A.D. 118 : Lettre du Général Pechkoff, ambassadeur de France et chef de la Mission française au Japon destinée au Ministre des Affaires étrangères, datée du 3 février 1948..No.93/RC. A.D

reproductions constituaient de toute façon pour le public japonais des occasions précieuses d'entrevoir la culture occidentale.

Nous voudrions étudier ici deux expositions importantes organisées par les grands quotidiens avec le concours de la Mission française, l'une en 1948 par l'*Asahi* et l'autre en 1949 par le journal *Mainichi*, toutes les deux focalisées sur l'art moderne français. L'exposition de l'*Asahi*, intitulée « l'Exposition de la peinture française d'après reproduction », fut inaugurée le 20 janvier 1948 dans le grand magasin Mitsukoshi, à Ginza, Tôkyô. Après Tokyo, la manifestation se déplaça à Kôbé et à Kyôto, avec le concours du Consul de France à Kôbé et de l'Institut Français de Kyôto respectivement. À l'occasion de cette exposition, une brochure de trente-huit pages, dix pages pour les illustrations, vingt-huit pages pour les textes sur chaque peintre, fut également publiée. L'année suivante, ce fut le tour du journal *Mainichi* pour une exposition de même nature, « l'Exposition de peinture française contemporaine d'après reproductions ». Cette fois-ci, environ trois-cents reproductions, mise à disposition par la Mission, furent présentées. L'exposition eut lieu au Musée national de Tôkyô du 18 au 29 octobre.

Les reproductions prêtées pour l'exposition d'*Asahi* étaient un résumé de l'histoire de l'art moderne français, de Fragonard à Picasso en passant par les peintres importants du XIX^e siècle comme Delacroix, Courbet, des peintres de l'école de Barbizon, des impressionnistes et post-impressionnistes comme Degas, Renoir Cézanne, Van Gogh et Gauguin⁴⁴⁶. C'est aux peintres contemporains comme Bonnard, Picasso, Matisse et Braque, que fut accordée le plus d'importance : chacun d'entre eux était représenté par plus de vingt reproductions. Les copies faites par les peintres japonais reflétaient leur goût pour Cézanne, Van Gogh, et aussi Renoir. Sept Cézanne, cinq Van Gogh et trois Renoir ont été présentés, contre deux Manet, deux Degas, deux Matisse, un Pissarro et un Picasso. Il est vraisemblable que ces copies n'ont pas été réalisées exprès pour cette exposition, mais qu'elles avaient été empruntées aux artistes eux-mêmes ou à leurs commanditaires. Dupuis la création de la revue *Shirakaba* en 1910, de nombreux jeunes peintres considéraient Cézanne, Van Gogh et Renoir comme leurs modèles. Ensuite, pendant les années 1920 et 1930, les amateurs développèrent

⁴⁴⁶ Le nombre de reproductions exposées par artiste est le suivant: Fragonard (3), Chardin (6), Delacroix (6), Corot (6), Millet (4), Rousseau (4), Courbet (6), Degas (6), Toulouse-Lautrec (6), Cézanne (8), Renoir (6), Gauguin (6), Van Gogh (6), Bonnard (25), Matisse (29), Picasso (23), Braque (24), autres (6).

leur goût pour Renoir. Il arrivait souvent que des amateurs demandent à un artiste japonais d'exécuter une copie d'artistes français. Un peintre japonais, étudiant à Paris à l'époque, se rappelle avoir exécuté une copie de Renoir pour un riche japonais. D'après lui, avant la guerre, les riches japonais voyageant à Paris souhaitaient très souvent acheter un Renoir. Et comme il n'y avait pas suffisamment de Renoir pour satisfaire toutes les demandes, les étudiants japonais à Paris, souvent pauvres, commencèrent à vendre des copies de Renoir⁴⁴⁷. Ainsi existait-il au Japon plusieurs copies de ses peintures. Les copies reflètent la réception de l'art occidental au Japon avant la guerre, avec une certaine partialité en faveur de l'art moderne française. Les reproductions, quant à elles, complétaient cette partialité des copies, avec les œuvres d'artistes français, précurseurs de l'art moderne et aussi les œuvres d'artistes contemporains.

Quant à l'exposition du journal Mainichi, elle présentait « l'art français de l'impressionnisme jusqu'à aujourd'hui », comme le précisait le sous-titre. L'exposition présenta sept Renoir, cinq Cézanne, trois Van Gogh, deux Sisley, un Degas, avec Gauguin, Signac, Matisse, Picasso, et des peintres plus jeunes comme André Marchand, Pierre Tal-Coat, Edouard Pignon, Francis Gruber, entre autres. Les plus nombreux étaient des reproductions des éditions Braun à Paris. On présenta également des reproductions de « dessin incorporated », des photolithographies de l'éditeur L. Delaporte, des reproductions de l'éditeur Guy Spitzer à Paris, des reproductions de Maeght à Paris, des chalcographies du Musée du Louvre, des albums et des livres d'art des éditions Skira ou des éditions du Chêne, entre autres⁴⁴⁸.

Pourquoi ce choix de se focaliser sur la peinture moderne ? La Mission française constatait au Japon après la guerre « une grande avidité de lecture en ce qui concerne les dernières manifestations de la pensée française »⁴⁴⁹. Suite à une interruption des communications normales avec les pays étrangers pendant la guerre, les Japonais étaient très désireux d'avoir accès aux dernières informations en provenance d'Europe. Pour satisfaire ce désir et aussi pour « l'avenir de [son] rayonnement intellectuel » et pour « donner au public japonais des notions justes sur la France

⁴⁴⁷ 鹿内信隆「創造の感動に生きる：第6章絵と人々の物語：絵画館を創る」『正論』(Nobutaka Kanai, « Renoir et Monsieur Hiroatsu Takada », *Seiron*), juin 1988.

⁴⁴⁸ 『現代フランス絵画複製展：印象派から現代まで』(*Exposition de la peinture française contemporaine d'après reproductions*, cat. expo., au Musée national(Hyôkei-kan), Tôkyô, organisée par le Musée national avec le concours du Journal Mainichi, du 18 au 29 octobre 1949.

⁴⁴⁹ A.D.118 : Lettre du Général Pechkoff au Ministère des Affaires étrangères, datée du 8 août 1946. A.D.

actuelle »⁴⁵⁰, la Mission française proposa au Ministre des Affaires étrangères dès 1946 des envois réguliers de publications françaises récentes : le quotidien *le Monde*, la *Bibliographie de la France*, les *Livres du mois*, des périodiques illustrés, des revues d'art, scientifiques, de mode. L'envoi des reproductions imprimées et le choix des artistes contemporains pour un projet d'une exposition convenaient donc tout à fait à la politique culturelle française et aussi au désir du public japonais d'avoir de l'information sur l'actualité.

En même temps, les peintures impressionnistes étaient considérées au Japon comme une base importante de la création contemporaine⁴⁵¹. En 1953, lorsque le Musée de la préfecture de Tôkyô organisa « l'exposition impressionniste d'après reproduction », le Musée la qualifia « d'indispensable pour connaître l'origine de l'art moderne »⁴⁵². L'impressionnisme était la tendance picturale la plus familière pour les Japonais. Il était donc logique de commencer par l'impressionnisme pour connaître ensuite la création contemporaine. L'histoire de l'art occidentale fut ainsi représentée par l'histoire de l'art moderne français de l'impressionnisme jusqu'à Picasso et Matisse.

À côté de ces deux expositions organisées en collaboration avec la Mission française, plusieurs expositions de reproductions furent organisées par des musées et par des galeries d'art, pour présenter les collections japonaises de reproductions. Ces expositions reflétaient le goût des propriétaires, peintres et amateurs d'art. Nous pouvons recenser quelques expositions sur la peinture occidentale classique, comme celle organisée en 1946 sur l'art classique européen et en 1954 sur la Renaissance italienne, toutes les deux au Musée de la Préfecture de Tôkyô, mais le plus souvent il s'agissait collections de peintures impressionnistes. En 1952, l'exposition « Renoir d'après reproductions » eut lieu à Kôfû Kaikan, siège d'une association de peintres. En 1953, à la librairie Maruzen, une exposition Van Gogh présenta des documents divers et des reproductions, remportant un grand succès. En 1953, deux expositions ont lieu au Musée de la Préfecture de Tôkyô : l'exposition de « peintures impressionnistes d'après reproductions » présenta deux Manet, deux Degas, deux Toulouse-Lautrec, un Monet,

⁴⁵⁰ *idem*.

⁴⁵¹ En même temps, nous voulons attirer attention sur le fait qu'aucune reproduction de Monet n'était présentée ni en 1948, ni en 1949. Nous étudierons la place de Monet dans un autre chapitre.

⁴⁵² 東京都美術館(編)『開館三十周年記念 東京都美術館概要』東京都教育委員会(Le Musée de la préfecture de Tôkyô (dir.), *Aperçu du Musée du département de Tôkyô en commémoration de son trentième anniversaire*), Commission scolaire du département de Tôkyô, 1955, p. 77.

onze Cézanne, cinq Renoir, un Gauguin et cinq Van Gogh, soit un total de vingt-neuf reproductions. Après cette exposition, suite à des demandes nombreuses de voir plus d'œuvres de Cézanne et Renoir, le Musée organisa une autre exposition de reproductions centrée sur ces deux peintres, avec treize reproductions de Renoir et vingt reproductions de Cézanne. Le Musée d'art moderne de la Préfecture de Kanagawa à Kamakura organisa aussi une exposition « Cézanne et Renoir d'après reproductions », parallèlement à l'exposition de leurs œuvres originales, empruntées de collectionneurs japonais, qui eut lieu en novembre 1951, au moment de son inauguration. En 1954, le même musée organisa une exposition « Van Gogh d'après reproductions ». Ajoutons que la première acquisition de ce musée fut une trentaine de reproductions de l'édition Braun, Cézanne, Renoir et Van Gogh, entre autres, importées par la librairie Meiji Shobô. Le Musée d'art moderne de la préfecture de Kanagawa à Kamakura fut le premier musée public consacré à l'art moderne, et le premier musée départemental après le Musée de la préfecture de Tôkyô ouvert en 1926 et le Musée de la ville de Kyôto ouvert en 1933. Ce Musée, ouvert sans collection ni budget d'acquisition, était censé à monter des expositions temporaires l'une après l'autre en empruntant des œuvres de collectionneurs. Il acquit ainsi des reproductions comme premières collections. Consacré à l'art moderne, le Musée choisit ces trois maîtres favoris de la *Shirakaba*, revue d'art influente publiée entre 1910 et 1923, comme point de départ, bien qu'il se soit orienté ensuite vers la création des artistes japonais contemporains.

Il faut souligner que les reproductions de haute qualité faisaient l'objet de collections. Pour les propriétaires, il s'agissait d'une « collection de long effort », qu'ils « entreten(aient) soigneusement »⁴⁵³. Ce sont notamment des peintres de *yôga* (la peinture à l'huile de style occidentale), et aussi des spécialistes qui possédaient de ces reproductions présentées. Pour trois expositions au Musée de la Préfecture de Tôkyô, « les impressionnistes d'après reproductions », « Renoir et Cézanne d'après reproductions » et « l'art italien d'après reproductions », un peintre, Ichirô Shirakawa prêta sa collection de reproductions. Il était propriétaire d'au moins 460 reproductions d'art européen, dont 115 Botticelli et 175 école italienne de l'édition Alinari, mais aussi vingt Cézanne, treize Renoir, si nous ne comptons que celles qui étaient exposées.

⁴⁵³ « L'exposition a été réalisée grâce à la bienveillance de Monsieur Ichirô Shirakawa, qui a mis à notre disposition sa collection de long effort, les reproductions précieuses qu'il avait conservées soigneusement. » : *Aperçu du Musée de la préfecture de Tôkyô en commémoration de son trentième anniversaire*, op.cit., p. 77.

Ryûzaburô Shikiba (1898-1965), psychiatre et spécialiste de Van Gogh, possédait un certain nombre de reproductions de Van Gogh et les présenta en 1953 à la librairie Maruzen avec d'autres documents relatifs à ce peintre. Les peintres devaient consulter des reproductions d'œuvres d'art occidentales pour leurs créations. Ils voyageaient aussi souvent en Europe avant la guerre pour leurs études.

À partir du milieu des années 1950, les reproductions importées d'Europe devinrent accessibles au public. Les galeries d'art organisaient des expositions de reproductions dans le but de les vendre. Dans la rubrique « guide » d'une revue d'art, la *Geijutsu Shinchô* du mois du juin 1956, est paru un article sur la reproduction des peintures⁴⁵⁴. L'article est en fait un guide d'achat, expliquant les différences de prix et de qualité. La parution de cet article dans une revue d'art exprime l'intérêt du grand public pour l'achat de reproductions et son goût de décorer les maisons avec des reproductions de peinture occidentale. D'après l'article, les reproductions de bonne qualité les plus fréquemment importées provenaient des éditions françaises. Il s'agissait de reproductions issues des éditions Jacomet, Spitzel et Braun. Venaient ensuite l'édition anglaise Médicis, l'allemande Biber ou, l'édition du MoMA, américaine.

La qualité de l'impression [des reproductions de bonne qualité] est formidable. Il arrive souvent que les reproductions du pastel ou de l'aquarelle soient exactement comme l'original. Mais leur prix est un peu élevé. Même la reproduction de bonne taille pour une pièce de 6 jyô ou 8 jyô (entre 9 et 12m²) coûte facilement 4 000 ou 5 000 yens.

D'après l'article, la reproduction de la meilleure qualité est celle de l'édition Jacomet. Les prix moyens des reproductions de cette édition varient entre 6 000 et 8 000 yens. Cette maison d'édition produisait même des reproductions de Picasso de très haute qualité, signées par le peintre, qui coûtaient 30 000 yens. L'édition Braun produisait des reproductions destinées au grand public à un prix modéré d'environ 2 000 yens, ce qui en faisait malgré tout un produit de luxe pour les Japonais moyens. Il existait également des reproductions qui reproduisaient la texture de la peinture à l'huile, soit en la couvrant avec un film de plastique, soit en imprimant directement sur un tissu. Notamment, furent finalement importées de France des reproductions imprimées sur

⁴⁵⁴ 「複製画」『藝術新潮』（« La reproduction des peintures », *Geijutsu Shinchô*), juin 1956, p. 260.

toile, ressemblant exactement à l'original, dont les prix s'élevaient en moyenne à 30 000 et 40 000 yens. L'importateur, dont le nom n'est pas précisé dans l'article, projetait d'organiser une exposition avec ces produits.

C'est précisément à cette époque que l'habitation japonaise change radicalement. Les nouveaux immeubles d'habitation collective, appelés *danchi*, construits selon le plan du gouvernement pour résoudre la pénurie de logements, proposent alors un nouveau modèle d'habitation pour les Japonais. Les appartements standard du *danchi* avaient un style mi-japonais, mi-«occidental» : ils avaient non seulement une pièce traditionnelle avec des *tatamis* dans laquelle on s'assied par terre, mais aussi un salon et une salle à manger sans *tatami*, à meubler avec des meubles de style occidental, comme un canapé, une table et des chaises. Le *tokonoma*, sorte d'alcôve destinée à accrocher une peinture japonaise dans une pièce japonaise traditionnelle, disparut pour optimiser la place limitée. La peinture traditionnelle japonaise, *nihonga*, qui doit être accroché uniquement dans cette alcôve, perdit ainsi sa place dans ce nouveau style d'habitation. En revanche, ce changement accorda une place à la reproduction de peinture occidentale. Il fallait en effet une peinture occidentale pour décorer une pièce meublée d'une table et d'un canapé. Comme dit l'article que nous venons de citer, les Japonais choisissaient la reproduction en fonction de la pièce, dans le but précis de décorer leur maison. La peinture occidentale, qui avait du mal à trouver sa place dans le système de décoration intérieure de la maison traditionnelle au XIX^e siècle, trouva enfin sa place dans la vie quotidienne des gens ordinaires, avec le changement radical du style de l'habitation après-guerre. Cette introduction de l'image de peinture occidentale dans l'habitation japonaise fut accélérée notamment par l'usage du calendrier, que nous voudrions étudier en détail plus tard.

Les Japonais de l'après-guerre rencontrèrent ainsi l'art occidental par l'intermédiaire de reproductions. Les deux expositions réalisées en collaboration avec la Mission française offraient pour la plupart de Japonais la première occasion de voir autant d'œuvres d'art occidentales à la fois, même s'il s'agissait de reproductions. Ensuite, grâce à la reproduction des éditions françaises importées de France, l'image de peinture occidentale pénétra petit à petit dans l'habitation japonaise. Les reproductions de bonne qualité de cette époque n'étaient pas une simple substitution de la peinture originale. Importées des pays occidentaux, elles étaient elles-mêmes des objets précieux.

Elles possédaient ainsi une caractéristique d'authenticité. Elles étaient des œuvres uniques, indépendantes de l'œuvre originale en quelque sorte. Pour les Japonais, le premier contact avec l'art occidental était en fait une rencontre avec ses reproductions.

1-2. Les contrefaçons

Bien qu'il ne s'agisse pas de « reproduction technique », nous voudrions néanmoins parler des contrefaçons d'œuvres d'artistes modernes français exposées après la guerre. En même temps que les expositions de reproductions imprimées, des expositions présentant des œuvres originales issues de collections japonaises se tinrent très tôt après la guerre, notamment deux expositions en 1947 : « La première exposition des *taisei meigas* (les chefs-d'œuvre de la peinture occidentale) » en mars, au Musée de la Préfecture de Tôkyô, en collaboration avec le journal *Yomiuri* et « Les chefs d'œuvre de l'art occidental » en octobre au Musée national. L'exposition des *taisei meigas* au Musée de la Préfecture de Tôkyô attira plus de 164.000 visiteurs en vingt jours. Le succès de l'exposition amena le Musée national de Tôkyô à organiser une exposition de la même nature, d'une manière « plus systématique et de plus grande envergure » en octobre de la même année⁴⁵⁵. Il est à noter tout de même que ce fut un grand journal quotidien qui prit l'initiative d'un tel projet ambitieux, devançant sur ce point tout le monde. Le *Yomiuri* pouvait sans doute compter sur des relais efficaces pour mener l'enquête sur les œuvres d'art dispersées au Japon et les rassembler en vue d'une telle exposition.

L'exposition des *taisei meigas* qui a eu lieu au Musée de la Préfecture de Tôkyô au printemps de cette année a eu un succès explosif. Pendant la guerre, les Japonais avaient faim de tout ce qui est à regarder ou à lire. Les Japonais ont sauté sur cette exposition qui réunit sur une grande échelle des peintures et des sculptures occidentales dispersées dans tout le Japon, comme si c'était la pluie après une grande sécheresse. [...] À cette époque il y avait rarement des expositions artistiques. Il est normal que les gens se soient pressés en foule au Musée avec le

⁴⁵⁵ Kamon, *op.cit.*, p. 11 ; On ne peut pas connaître le nombre d'entrée de cette exposition : 浅野徹一郎 『戦後美術展略史 : 1945-1990』 求龍堂 (Shôichirô Asano, *L'histoire abrégée des expositions artistiques après la guerre 1945-1990*, Kyûryûdô), 1997.

ventre creux⁴⁵⁶. (Yasuo Kamon, historien de l'art)

Après une longue période d'isolement du pays, combien il était attirant de voir les originaux des œuvres d'art occidentales ! J'ai passé ma journée à l'exposition, regardant obstinément les peintures une par une. C'était comme si les couleurs et les touches résonnaient dans mon corps. Lorsque je suis sorti, le paysage ne me paraissait plus le même⁴⁵⁷. (Ichirô Haryû, critique d'art)

L'exposition présenta soixante peintures de trente et un artistes modernes de l'école française, des impressionnistes à l'école de Paris et à Matisse et Picasso. Nous y trouvons trois Renoir, deux Pissarro, deux Sisley, un Monet, un Caillebotte, un Cézanne. Bien que le nombre d'œuvres présentées soit limité par rapport aux expositions artistiques d'aujourd'hui, elle constitua une occasion extrêmement précieuse en cette période d'après-guerre, d'autant plus que les œuvres appartenant à des collectionneurs privés n'étaient pas accessibles au public. L'exposition a répondu au désir des Japonais d'avoir un accès à des produits culturels, surtout issus de la culture étrangère.

Après le succès de cette exposition, un catalogue de luxe a été publié par le *Yomiuri* à la fin de la même année, avec un sous-titre en français « Les trésors de l'ART MODERNE ». Son prix était de 2.000 yens, ce qui correspondait à un mois de salaire d'un jeune diplômé⁴⁵⁸. Il semble que ce catalogue ait remporté un réel succès malgré son prix, car cinq ans plus tard, en 1951, le *Yomiuri* en publia une autre version, avec une reliure encore plus luxueuse et un tirage limité à mille exemplaires, pour le prix de 2.500 yens. Suite au succès de cette exposition, le *Yomiuri* organisa en février 1948 une autre exposition de *taisei meigas* (chefs-d'œuvre de la peinture occidentale), d'une dimension autrement plus importante.

Toutefois, on découvrit plus tard qu'un tiers des œuvres exposées en 1947 étaient des contrefaçons. L'exposition de 1948 semble également en avoir compris

⁴⁵⁶ Kamon, *idem.*, pp. 10-11.

⁴⁵⁷ 針生一郎「戦後海外美術展盛衰記」『芸術新潮』(Ichirô Haryû, « Prospérité et décadence de l'exposition artistique des œuvres de collection étrangères après la guerre », *Geijutsu Shinchô*), février 1986.

⁴⁵⁸ 瀬木慎一『戦後空白期の美術』思潮社(Shin-ichi Segi, *L'art pendant la période vide du Japon après la guerre*, Shichô-sha), 1996, p. 36.

certaines nombres. L'exposition de 1947 comprenait une vingtaine de fausses peintures fabriquées par Tarô Takigawa (1903-1980), appartenant à Sadajirô Kubo (1909-1996), critique d'art et collectionneur⁴⁵⁹. Inosuke Hazama, peintre, qui visita l'exposition et s'aperçut qu'elle comprenait un certain nombre de fausses peintures, publia un article dans le journal *Asahi*, concurrent du *Yomiuri*, pour manifester son doute, sans provoquer apparemment un scandale. Nous ne pouvons pas développer ici le problème de la contrefaçon et il ne faut pas oublier que les deux tiers des œuvres exposées étaient authentiques. Cependant, il est sans doute important de souligner qu'une des premières occasions importantes pour les Japonais de rencontrer l'art occidental passait par le biais de contrefaçons. Les contrefaçons créées par Takigawa ne sont pas des copies de certaines peintures, mais des « créations » à la manière des maîtres européens, Renoir, Degas, et notamment des fauves comme Matisse, Derain, Marquet, et des peintres de l'école de Paris comme Modigliani ou Chagall⁴⁶⁰. Il composait un Matisse en combinant des éléments rassemblés de plusieurs œuvres de ce peintre. Takigawa entreprit de créer de fausses œuvres pendant son séjour à Paris entre 1930 et 1940. Peintre, connu également en tant qu'expert, il servit d'intermédiaire pour la vente des peintures françaises à des collectionneurs japonais. Son choix de peintres pour la création de contrefaçons reflète naturellement le goût des collectionneurs japonais de l'époque, qu'il avait lui-même contribué à façonner pour des raisons commerciales.

Dans un entretien en 1969, Takigawa dit avec fierté : « On ne peut pas savoir combien les chefs-d'œuvre européens créés par moi-même, créateur de contrefaçons sans précédent, ont contribué à l'élévation du niveau culturel au Japon⁴⁶¹. » Nous ne pouvons certes approuver ce propos, mais en même temps, nous ne pouvons pas nier non plus le fait que cette exposition comprenant un nombre important de contrefaçons a eu un impact important sur la société japonaise en 1947. L'exposition a grandement influencé notamment les jeunes qui avaient vécu leur adolescence pendant la guerre,

⁴⁵⁹ Ce fut vingt ans plus tard que Kubo dévoila la mystification de Takigawa, dans un numéro de juin de la revue *Geijyutsu Shinchô* en 1964. Celui-ci rencontra Kubo à Paris et lui vendit plusieurs de ses fausses peintures. En 1946, Kubo possédait quarante-sept fausses peintures fabriquées par Takigawa. Takigawa avoue dans un entretien publié dans la *Geijyutsu Shinchô* en 1969 qu'il avait produit plus de deux cents fausses peintures.

⁴⁶⁰ Les peintures qu'il contrefit étaient celles de peintres modernes français comme Renoir, Degas, Utrillo, Matisse, Derain, Marquet, Bonnard, Signac, Denis, Modigliani, Rousseau, Picasso, Chagall, Segonzac.

⁴⁶¹ « Entretien avec Tarô Takigawa », *Geijyutsu Shinchô*, 1969.

privés d'accès à la culture occidentale. Certains d'entre eux deviendront plus tard historien de l'art ou critique. Shin-ichi Ségi, historien de l'art, rappelle cette expérience vécue pendant sa jeunesse : « Je faisais partie de ceux qui ont fait le tour de l'exposition, enivrés de l'exotisme, en me disant "c'est ça des chefs-d'œuvre étrangers !" sans rien comprendre⁴⁶². » Près d'un quart de siècle plus tard, Ségi voit dans le catalogue d'exposition des images inattendues. Il était évident pour ses yeux et pour nos yeux d'aujourd'hui que certaines des œuvres exposées étaient fausses, même à travers les reproductions de mauvaise qualité en noir et blanc parues dans le catalogue. Kubo, propriétaire de contrefaçons, n'était pourtant pas ignorant en matière d'art. Il a notamment beaucoup travaillé dans le domaine de l'enseignement de l'art. Ayant contribué à la reconnaissance de la gravure au Japon, il a été le directeur du premier musée consacré à la gravure. De plus, le catalogue de l'exposition était édité par deux critiques d'art, Sueo Araki et Kenzô Tanabé. Araki travaillait pour un marchand d'art, Delsniz, et Tanabé avait étudié en France. Puisque l'accusation de Hazama n'avait pas provoqué de scandale, la plupart des Japonais, y compris les spécialistes, ne savaient pas distinguer les fausses peintures ou n'osaient pas exprimer leurs doutes. Les spécialistes de l'art, les critiques, les historiens de l'art, les peintres ou les collectionneurs, étaient encore jeunes et inexpérimentés en 1947, sans parler du grand public.

À l'aube de la réception de l'art occidental après la guerre, il existait donc un certain nombre de fausses œuvres au sein des collections japonaises. Certaines ont été réalisées dans un but de tromperie comme celles de Takigawa, d'autres ont été confondues avec des vraies au fil du temps, spécialement pendant la période de confusion liée à la guerre⁴⁶³. Il est vrai que le problème de la contrefaçon n'est pas un phénomène particulier au Japon, et ne date pas de cette époque. Il est aussi ancien que la reconnaissance des objets d'art et existe partout dans le monde. Toutefois, la particularité du Japon de cette période était le fait qu'une exposition comprenant un nombre important de contrefaçons ait eu un tel impact sur la société. Le public avait tellement faim de culture, notamment de culture occidentale à laquelle il ne pouvait pas accéder pendant la guerre, qu'il se nourrissait même des contrefaçons, d'une certaine

⁴⁶² Shin-ichi Ségi, 1996, *op.cit.*, p. 52.

⁴⁶³ Hiroatsu Takada, peintre, fut surpris qu'une copie de Renoir, qu'il avait fait pour un amateur, soit exposée après la guerre dans un musée comme un vrai : Nobutaka Kanai, *op.cit.*

manière. Takigawa, peintre, ayant vécu pendant longtemps à Paris, connaissait bien l'art occidental, plus que la plupart des Japonais, y compris certains critiques ou historiens de l'art. Nous ne pouvons pas minimiser ni l'émotion de Haryû, ni l'ivresse de Shin-ichi Sêgi, même si une vingtaine de ces « chefs-d'œuvre étrangers » exposés avait une origine louche. Car c'était l'une des premières fenêtres qui leur était ouverte sur la culture occidentale, et c'est à partir de ce moment qu'ils ont commencé à accumuler une expérience leur permettant de devenir ensuite des spécialistes de l'art occidental.

1-3. La culture de traduction

Les reproductions ont ainsi joué un rôle très important pour la diffusion de l'art occidental au Japon. L'expérience des œuvres d'art occidental des Japonais, au moins leurs premières expériences, se faisaient à travers des reproductions. Lorsque l'on confia à Kimio Nakayama (1927-2008), historien de l'art occidental, la rédaction du texte du volume sur Van Gogh de la collection poche de photographies de l'édition Iwanami publiée en 1953⁴⁶⁴, il n'avait jamais vu d'œuvre originale de Van Gogh. Entré en 1947 au département d'histoire de l'art de l'Université de Tôkyô⁴⁶⁵, soit peu après la guerre, ce jeune historien de l'art occidental n'avait pas encore l'occasion de voyager à l'étranger. Le Musée Ôhara, le seul musée de l'art occidental, ne possédait alors aucune œuvre de Van Gogh. De plus, Nakayama avait du mal à trouver des reproductions de bonne qualité et des livres de référence. Comme nous l'avons signalé, il rendit visite à Inosuke Hazama, peintre, qui avait vécu en France pendant plusieurs années, pour lui emprunter des livres. Hazama devina facilement qu'il n'avait jamais vu une œuvre originale de Van Gogh :

Il m'a demandé si je connaissais des œuvres originales de Van Gogh. Je ne pouvais que lui

⁴⁶⁴ La collection poche de photographies d'Iwanami, *Iwanami Shashin Bunko*, est constituée de 286 livres, publiés entre 1950 et 1958. Chaque volume a un thème, illustré par environ 200 photographies. Sous le slogan de « l'encyclopédie à regarder », la collection traite un éventail très large des thèmes : un pays, un région, une ville, une industrie, une espèce de plante, d'animal, un type d'art, entre autres. Le volume sur Van Gogh (107), est le quatrième sur l'art occidental après « l'art moderne », « la chapelle Sixtine » et « Michel-Ange ».

⁴⁶⁵ Le chef du département était Kikuo Kojima, qui était membre du cercle *Shirakaba*. Sôichi Tomita, qui sera le premier directeur du Musée national d'art occidental en 1959, y enseignait également.

répondre « aucune ». Soudain, il prit un ton un peu cruel : « Les chercheurs ou les critiques d'art écrivent souvent sans connaître les œuvres originales. A quoi cela rime-t-il ? » Je me suis retiré, abattu⁴⁶⁶.

Hazama reproche à ce jeune historien de l'art d'écrire un livre sur Van Gogh sans connaître ses œuvres originales. Ce dernier ne pouvait qu'accepter ce reproche, car il savait très bien que ce n'était pas normal. Il avait, comme d'autres historiens ou critiques d'art, un sentiment d'infériorité ou de culpabilité de ne connaître les œuvres d'art occidental que par des reproductions. Nakayama cherchait sans doute cette fois-ci à atténuer son sentiment de culpabilité en donnant à son livre le sous-titre de « du point de vue biographique ».

Originaire d'une famille bourgeoise, Nakayama eut l'occasion de se familiariser avec la culture occidentale très jeune. Pendant les années 1930 et au début des années 1940, enfant, il a eu la chance de goûter aux pâtisseries européennes achetées chez un pâtissier spécialisé qui venait d'ouvrir sa boutique, d'être invité avec sa famille à un banquet au Meijiya, précurseur d'une restauration à l'européenne. Collégien et lycéen, il achetait des livres d'art dont quelques livres d'illustration publiés par Zeeman, des traductions d'écrits d'un historien européen comme Winckelmann, des vieux numéros de revues d'art japonaises comme la *Mizue* et l'*Atelier*, et des revues occidentales comme le *Studio*. Il a également visité le Musée Ôhara, qui venait d'ouvrir en 1930, qui l'impressionna au point de l'effrayer. Il avait toujours rêvé de l'Europe, d'y aller faire ses études. Son aspiration pour la culture européenne était d'autant plus grande qu'il n'y avait eu accès qu'au travers de reproductions. Depuis son adolescence, les reproductions étaient son outil principal pour cultiver son phantasme. La guerre anéantit son rêve d'étudier en Europe. Nommé parmi les quatre conservateurs du Musée d'art occidental au moment de sa fondation en 1959, ce fut en 1963, à l'âge de 36 ans, qu'il séjourna en Europe pour la première fois, envoyé par le Ministère de l'Éducation, de la Science et la Culture. Mais il savait à ce moment-là qu'« il ne pourrait pas retrouver son rêve d'adolescent ». Il fit face à l'Europe « à distance » sans illusion⁴⁶⁷. Ce fut finalement seulement grâce aux reproductions qu'il put cultiver son rêve, son admiration pour la culture européenne.

⁴⁶⁶ Nakayama, *op.cit.*, p. 77.

⁴⁶⁷ Nakayama, *op.cit.*, *Mado*, no.207, déc.2000, pp. 90-91.

[...], je pense avoir pu renoncer mon attachement à « l'Occident ». J'ai cessé de m'énervier en souhaitant réaliser mes études à l'étranger, et de poursuivre un rêve excessif. J'ai pensé que c'était aussi bien d'étudier l'art occidental à ma manière, à travers des livres et des albums d'illustrations⁴⁶⁸.

Il essaie de surmonter son complexe d'infériorité de faire l'histoire de l'art occidental sans avoir vécu en Europe et en admettant que son expérience vient des reproductions. Il pense qu'« il faut beaucoup d'expérience pour comprendre une peinture, mais l'expérience ne cultive pas toujours l'intelligence nécessaire pour la comprendre. » Il conclut ainsi qu'il est « aussi bien » de connaître les peintures à travers des reproductions. Il semble essayer de croire que l'on peut saisir l'essentiel de l'art occidental même à travers des reproductions, ce qui est une vieille discussion que les intellectuels poursuivent depuis l'époque de la revue *Shirakaba*. Le sentiment d'infériorité de ne pas connaître l'original et le fait de valoriser l'expérience par les reproductions sont les deux faces d'une même médaille. Ce sentiment a été partagé par de nombreux intellectuels au Japon, qui oscillaient entre les deux positions.

Cette question était très importante pour les Japonais, parce qu'ils avaient déjà pris modèle sur la culture occidentale pour développer leur propre culture moderne au Japon. La rencontre avec la culture occidentale n'était une nouveauté pour la culture moderne japonaise comme ce fut le cas du Japonisme. La modernité japonaise fut précisément développée en s'appuyant sur la modernité occidentale.

On lit la littérature par la traduction, on écoute la musique par le disque, on regarde la peinture par la reproduction. Tout le monde faisait comme cela. À tout le moins, notre première rencontre avec l'art moderne dépendait de ce genre d'expérience⁴⁶⁹.

Cette fameuse phrase de Hideo Kobayashi (1902-1983), critique littéraire et artistique, résume la situation des intellectuels de sa génération. Considéré comme le fondateur de la critique moderne au Japon, Kobayashi est sans doute le critique le plus influent après

⁴⁶⁸ Nakayama, *op.cit*, *Mado*, no.207, déc.2000, p. 90.

⁴⁶⁹ 小林秀雄「ゴッホの手紙」(Hideo Kobayashi, « Les lettres de Van Gogh »), repris dans 『小林秀雄全集』(*L'œuvre complète de Hideo Kobayashi*) tome 10, « Gogh », Shinchô-sha, 1979, p. 20.

la guerre⁴⁷⁰. Dans cette phrase, il entend par « la littérature » la littérature moderne occidentale et il en est de même de la musique et de la peinture. Il parle ainsi de la Littérature, de la Musique et de la Peinture en majuscule, comme s'il n'existait pas d'autres arts que les arts occidentaux. Car comme la peinture *yôga*, la peinture à l'huile de style occidental, les Japonais importèrent les gammes musicales européennes et la méthode européenne de transcription de la musique. Quant à la littérature, en critiquant la fragilité de la littérature japonaise des années 1930, ce fut Kobayashi lui-même qui encouragea la création de la littérature moderne japonaise sur le modèle de la littérature moderne européenne.

Pour les intellectuels de la génération de Kobayashi, les arts modernes européens étaient le modèle sur lequel les Japonais essayaient de développer leurs propres arts à l'époque moderne. Si l'on ne connaît le modèle que par l'intermédiaire de reproductions, de quelle nature seront les arts ainsi développés et les connaissances ainsi accumulées ? D'où le sentiment d'un complexe d'infériorité. Toutefois, Kobayashi surmonte facilement le dilemme entre l'admission de l'expérience par des reproductions et le sentiment d'infériorité de ne pas connaître l'original.

On parle souvent de « la culture de la traduction » avec mépris. C'est sans doute juste, mais il ne faut pas exagérer non plus. Il faut distinguer deux choses : le fait que la culture moderne japonaise est fondée sur la traduction, et le fait que notre joie et notre tristesse n'existaient et n'existeront toujours que dans cette culture⁴⁷¹.

Admettant que les Japonais ne connaissent la culture occidentale que par l'intermédiaire de la traduction, il accorde autant d'importance à l'expérience vécue par la traduction que par l'œuvre originale. Parce que « la culture est une nourriture indispensable donnée à nous pour vivre. Chacun s'est nourri de ses propres expériences, et non pas d'une notion de "la culture de traduction"⁴⁷². »

Kobayashi écrivit son expérience face à une reproduction. Ce fut lorsqu'il visita l'exposition des *taisei mei-gas* en 1947 organisée par le journal *Yomiuri* que nous

⁴⁷⁰ S'étant plongé pendant la guerre dans l'univers de l'art et de la musique, il a publié après la guerre des textes sur Mozart (1946-1947), sur les lettres de Van Gogh (1948-1952), et sur la peinture moderne (1954-1958).

⁴⁷¹ Hideo Kobayashi, « Les lettres de Van Gogh », *op.cit.*, p. 20.

⁴⁷² *idem*.

venons d'étudier. Les salles étant encombrées par les étudiants, il ne pouvait pas voir tranquillement les œuvres. Pour fuir le tumulte, il entra dans une salle où il y avait très peu de monde, dans laquelle étaient exposées des reproductions en couleur. En arrivant devant « une reproduction magnifique » des « Champs de blé » de Van Gogh, il fut frappé de stupeur. Sans même tenir compte du tiers des œuvres qui étaient des contrefaçons fabriquées par Takigawa, on retiendra que les œuvres originales ne lui ont pas fait vivre une expérience aussi intense qu'une reproduction de Van Gogh. Cette expérience l'incita à écrire sur Van Gogh. Lorsqu'il écrivit son texte sur ce peintre entre 1948 et 1952⁴⁷³, il ne connaissait ses œuvres que par l'intermédiaire des reproductions. En 1953, il visita le Musée Kröller-Müller à l'occasion de l'exposition du centenaire de la naissance de Van Gogh. Il dit : « J'ai revécu l'émotion que j'avais ressentie face aux reproductions. » Il met en question ici son émotion face à une reproduction plutôt que la peinture elle-même. Voulait-il dire que les originaux ne lui ont apporté rien de plus que les reproductions ? Il fait face alors à l'original des « Champs de blé » :

Je pensais que j'étais prêt à recevoir un choc, mais cela n'a pas bien marché, comme je le craignais. La couleur était vive comme si la peinture avait été achevée la veille. La reproduction que je possède est de très bonne qualité, mais elle ne transmet pas cette vivacité de couleur. Curieusement, dès que j'ai vu l'original, j'ai senti que la reproduction était, comme œuvre d'art, meilleure que l'original. La vivacité de couleur de l'original était aussi insupportable que cela⁴⁷⁴.

Nous rencontrons ici une curieuse l'inversion de l'original et de la reproduction. La reproduction peut-elle être une œuvre d'art indépendante de l'original ? Est-il possible qu'elle soit meilleure que l'original ? Kobayashi, qui était aussi un collectionneur d'art, ne négligeait pas la valeur de l'original. S'il dit que la reproduction est meilleure que l'original, c'est dans le sens où l'œuvre de Van Gogh est tellement puissante qu'elle détruit l'harmonie picturale. En même temps, il semble considérer la reproduction

⁴⁷³ Son texte « Les lettres de Van Gogh » fut publié à plusieurs reprises dans deux revues différentes. Il a été d'abord publié dans les numéros 3 et 4 de la revue *Buntai* parus en 1948. Lorsque *Buntai* a cessé de paraître, le texte a été publié dans *Geijutsu Shinchô* à partir de janvier 1951 jusqu'en février 1952. Tous les textes furent réédités en 1979 dans : *L'œuvre complète de Hideo Kobayashi*, tome 10, « Van Gogh », Shinchô-sha, 1979, pp. 17-184.

⁴⁷⁴ Hideo Kobayashi, « Gogh », repris dans *L'œuvre complète de Hideo Kobayashi*, tome 11, « La peinture moderne », Shinchô-sha, 1979, p. 119.

comme une œuvre indépendante, en la comparant à égalité avec l'original. L'impression qu'il a eue face à la reproduction n'était pas la même que face à l'originale. Mais elle était suffisamment forte pour l'amener à écrire ses textes sur Van Gogh. La réception de la peinture occidentale au Japon est donc particulière en ce sens qu'elle dépendait de reproductions.

2. Les publications

2-1. La (re-)inauguration des revues d'art

Après-guerre, des revues d'art suspendues pendant la durée de la guerre reprirent leur publication et de nouvelles revues furent fondées. Si nous ne mentionnons que les plus importantes, la revue *Mizue*, fondée en 1905 et l'*Atelier*, fondée en 1924, furent de nouveau publiées en 1946 ; de nouvelles revues d'art, *Bijutsu Techô* et *Geijutsu Shinchô*, furent fondées en 1948 et en 1950. Les revues d'art après-guerre contribuent à la diffusion de l'art d'une manière importante par l'importance croissante de leur tirage.

Combien de titres de revues d'art pouvait-on alors compter au Japon ⁴⁷⁵ ? D'après l'*Annale de publication 1943-1948*, il ne restait après la guerre que huit revues d'art au total : *Bijutsu* (beaux-arts), *Seisaku* (création), *Kokka*, *Kobijutsu Kenkyû* (études sur l'art ancien), *Bijutsu-shi gaku* (Histoire de l'art), *--kumo*⁴⁷⁶, *Nihon Bijutsu Kôgei* (revue sur les objets d'art japonais), *Mingei* (revue sur les objets d'art folklorique). En fait, suite à un contrôle sur la publication en 1941, le nombre de revues fut radicalement diminué. L'*Annale* constate qu'avant le contrôle, même en ne comptant que celles consacrées à l'art contemporain, il existait plus de trente revues d'art. Parmi

⁴⁷⁵ La société d'études de documentation mena entre 2000 et 2003 la première recherche globale sur la publication de revues d'art entre le début de l'ère Meiji (1868) jusqu'à la guerre. Elle décompta finalement environ 1000 titres, en prenant en considération le maximum de revues traitant de l'art au sens large, même dans une partie limitée de la revue. Le nombre de revue d'art change largement suivant la définition que l'on se donne: 森仁史「雑誌としての美術か、美術としての雑誌か」うらわ美術館・岩波書店編集部 (編)『創刊号のパノラマ：近代日本の雑誌・岩波書店コレクションより』岩波書店(Hitofumi Mori, « La revue de l'art ou l'art de revue », *Le panorama des premiers numéros*, Iwanami Shoten), 2004, pp. 104-106.

⁴⁷⁶ Nous n'arrivons pas à distinguer le premier caractère à cause de la mauvaise qualité de l'impression. Nous ne sommes pas parvenue à identifier une revue d'art dont le titre se termine par « kumo » publiée durant cette période.

les huit revues ayant survécu à la guerre, *Kokka*, qui existe toujours, est une revue spécialisée sur l'art ancien japonais, considérée aujourd'hui une des revues académiques les plus importantes dans ce domaine. *Bijutsu-shi gaku* est aussi une revue académique. *Bijutsu* et *Seisaku* étaient consacrées aux beaux-arts, destinées à un public plus large. *Seisaku*, fondée en 1944, cesse apparemment de paraître en 1948⁴⁷⁷. À partir de janvier 1946, de nouvelles revues commencent à paraître, dans tous les domaines. Nous pouvons recenser plusieurs revues d'art fondées à ce moment-là : en 1946, *Sansai*, *Nômin Geijutsu* (art des paysans), *Geijutsu to Kagaku* (art et science), la Palette, *Geijutsu oyobi Kôgei* (Arts and crafts) ; en 1947, *Sekai Bijutsu* (art du monde), *Bijutsu Tsûshin* (communication sur l'art), *Bijutsu Undô* (mouvement artistique) ; en 1948, *Bukkyô Bijutsu* (art bouddhique). L'*Annale* décrit comme suit l'état de la publication des revues d'art.

Aujourd'hui, on trouve toujours, comme sommet de la revue d'art pure, *Mizue*, qui est consacrée au yôga (la peinture à l'huile de style occidental). Bien qu'elle stagne un peu dans sa routine, *Mizue*, dans sa dignité, ne cède devant aucune autre revue⁴⁷⁸. Nous pouvons ensuite citer *Atelier*, *Sansai*, et *Bijutsu to Kôgei*. L'*Atelier* se rapproche de *Mizue*. Mais s'il n'ouvre pas de nouvelles perspectives, il finira par une simple imitation de *Mizue*. *Sansai* est spécialisée dans le nihon-ga (la peinture traditionnelle japonaise).

Fondé en 1905, *Mizue* restait la revue d'art la plus authentique. Ayant changé son titre en *Shin-bijutsu* et *Bijutsu* pendant la période de la guerre, elle reprit son nom d'origine en 1946 et continua sa publication mensuelle jusqu'en 1986. Devenue trimestrielle entre 1982 et 1992, elle existe toujours sous la forme d'un site internet. À côté d'une revue authentique comme *Mizue*, sont apparues des revues d'art d'accès plus facile pour le grand public, notamment pour les jeunes. Lorsque la revue *Sketch* fut fondée en avril 1949, avec le slogan de « votre revue d'art pour la culture générale », ses rédacteurs annoncèrent qu'elle était destinée au grand public : « Contrairement aux revues d'art existant jusqu'à présent, qui étaient exclusivement destinées aux spécialistes de l'art, cette revue a pour but de contribuer de nourrir artistiquement le grand public,

⁴⁷⁷ Le dernier numéro que nous avons pu trouver dans les bibliothèques date de cette année.

⁴⁷⁸ 「雑誌部門別一年史：美術」『出版年鑑』東京堂(« Un an de revues par domaines : Beaux-Arts » L'*Annale de publication*, Tôkyôdô) 1947.

notamment les étudiants qui respirent pleinement le souffle du ciel et de la terre⁴⁷⁹. » *Sketch* prenait la suite de la revue *Arts and Crafts* publiée entre 1947 et 1948.

Nous voudrions attirer l'attention notamment sur la parution de *Bijutsu Techô* « qui n'est pas une revue de grande classe, mais donna pourtant une impression de fraîcheur »⁴⁸⁰. *Bijutsu Techô* était publiée par la même maison d'édition que *Mizue* et la *Sansai*, l'édition Bijutsu Shuppan-sha. Son prix était 40 yens, presque la moitié de *Mizue* qui coûtait 70 yens et de *Sansai*, 80 yens en 1948. Pour diminuer le prix, le nombre d'illustrations en couleurs était restreint, deux pour *Bijutsu Techô*, alors que *Mizue* publiait sept ou huit illustrations en couleurs. Suite à la demande répétée des lecteurs, et suite à l'amélioration de manque des papiers, *Bijutsu Techô* est arrivé à publier huit illustrations en couleurs en 1958. À l'occasion du dixième anniversaire de la fondation de *Bijutsu Techô* en 1958, un lecteur rappelle ainsi le moment de la fondation de la revue en 1948 : « lorsque nous avions soif de belles choses, la revue tomba à propos. Le prix et le contenu étaient convenables. J'ai apprécié la création de cette revue pendant une période de pénurie⁴⁸¹. » Elle était destinée à ceux qui n'avaient pas de connaissance sur l'art ; certains trouvaient la revue « facile à comprendre », d'autres « insuffisantes pour satisfaire l'appétit ». Mais le succès de la revue dépendait de ceux qui pensaient comme les premiers. « Pour moi, qui commençait juste à m'intéresser à l'art, beaucoup de revues d'art étaient difficiles d'accès et me cassaient un peu la tête. Parmi elles, *Bijutsu Techô* était relativement facile à comprendre, et je me sentais à l'aise avec la composition de son contenu⁴⁸². »

D'après un sondage effectué par *Bijutsu Techô* en 1948⁴⁸³, 29% de ses lecteurs étaient salariés, 20% étaient des étudiants, 18,4% des enseignants, 6% des peintres, 7% des commerçants, 11% étaient sans emploi⁴⁸⁴. Quant à l'âge des lecteurs, ce ils étaient plutôt jeunes : 47% d'entre eux avaient entre 21 et 30 ans, 25% entre 31 et 40 ans, 16% entre 15 et 20 ans. Les lecteurs entre 41 et 50 ans représentaient 8,8% du lectorat, les plus de 51 ans seulement 2,7%. Les lecteurs principaux de la revue étaient donc des étudiants, de jeunes employés et de jeunes enseignants, des gens appartenant

⁴⁷⁹ 「スケッチ創刊の辞」『スケッチ』（« De la fondation de Sketch », *Sketch*), no.1, 1949, p. 7.

⁴⁸⁰ « Un an de revues par domaines : Beaux-Arts » *L'Annale de publication*, Tôkyôdô, 1948.

⁴⁸¹ *Bijutsu Techô*, janvier 1958.

⁴⁸² *idem*.

⁴⁸³ Le sondage fut effectué par un questionnaire inséré dans la revue. *Bijutsu Techô* a pu collecter neuf cents cinquante-et-une réponses jusqu'en juillet 1948 (no.7).

⁴⁸⁴ Sans doute les femmes au foyer.

aux nouvelles classes sociales, aux classes moyennes habitant les villes. Le numéro du mois d'août 1948 de *Bijutsu Techô* présente la lettre d'un lecteur, un agriculteur. Le jour de sortie de la revue tombait au moment des travaux agricoles et il ne pouvait pas se rendre à la ville, située 16km de son village, pour l'acheter. Lorsqu'il put y aller, plus tard, il ne put trouver d'exemplaire de la revue dans aucune des librairies de la ville. Il s'agit peut-être d'un cas très particulier, mais on peut voir dans cet exemple un des premiers signes de la popularisation de l'art. Bien que les employés, les étudiants et les enseignants occupent près de 70% des lecteurs de *Bijutsu Techô*, la revue était accessible aussi à ceux qui n'appartenaient pas à ces catégories sociales. Les revues d'art contribuaient désormais à rapprocher l'art du grand public et à diffuser des images de peintures, notamment occidentales, à l'échelle nationale. Un lecteur de la revue appréciait notamment la rubrique sur les expositions, qui permettait de se tenir au courant de ce qui se passait à Tôkyô, tout en restant en province⁴⁸⁵.

Dans la postface du numéro de septembre 1948 de *Bijutsu Techô*, le rédacteur commente la hausse de l'intérêt du public vis-à-vis de l'art et l'augmentation du tirage de la revue :

Auparavant, un tirage de mille exemplaires était déjà considéré comme important pour une revue d'art mensuelle. Il existait des revues d'art qui ne tiraient qu'à quelques centaines d'exemplaires. Le tirage de *Mizue* est resté pendant longtemps autour de mille. Mais, *Bijutsu Techô* a réussi à vendre dès son premier numéro autant d'exemplaires dans le seul quartier de Ginza [un quartier du centre de Tôkyô]. Nous voudrions présenter toutes nos excuses à nos lecteurs pour la rupture de stock qui se produit à chaque sortie d'un nouveau numéro. [...] L'augmentation de la distribution du papier nous permettra de tirer un peu plus d'exemplaires à partir de ce numéro. Nous serons heureux si cette augmentation soulage un peu la difficulté d'acquérir la revue⁴⁸⁶.

Mizue augmenta également son tirage. Elle tira, sous le nom de *Bijutsu*, à 20 000 exemplaires son numéro de juillet-août, paru au début septembre 1946 et consacré à Renoir. Le tirage fut donc largement plus important qu'avant la guerre⁴⁸⁷. Les 20 000

⁴⁸⁵ Courrier des lecteurs, *Bijutsu Techô*, janvier 1958.

⁴⁸⁶ « Postface », *Bijutsu Técho*, sept. 1948.

⁴⁸⁷ Il y avait en fait 30 000 souscripteurs, mais le numéro n'a pu être tiré par suite du manque de papier

exemplaires furent écoulés en 48 heures⁴⁸⁸.

Les revues d'art d'avant-guerre, avec un tirage limité à mille exemplaires pour des revues importantes comme *Mizue*, quelques centaines pour d'autres, étaient destinées à un nombre limité d'intellectuels, d'artistes et d'amateurs. Bien que son influence soit considérable, *Shirakaba* était l'organe d'un cercle littéraire et artistique restreint. C'est après la guerre que les revues d'art sont devenues tout public.

À la fin de l'année 1948, *Bijutsu Techô* était la revue la plus vendue à la librairie Kinokuniya à Shinjuku, Tôkyô, soit quatre cents exemplaires pour cette seule librairie⁴⁸⁹. Il est vrai que la clientèle de cette librairie était plutôt constituée d'intellectuels, mais « il est tout de même étonnant qu'une revue d'art soit plus vendue qu'une revue littéraire ou qu'un magazine féminin » dit le rédacteur. Le fait qu'une revue d'art atteigne un tel niveau de popularité un an après le début de sa publication, sans publicité spécifique, révèle la hausse de l'intérêt général porté à l'art.

○ *L'intérêt pour l'art moderne et pour l'impressionnisme en tant que genre fondateur*

Les revues d'art de tirage important distribuées à l'échelle nationale, *Mizue*, *Bijutsu Techô* ou l'*Atelier*, sont toutes intéressées par l'art moderne et contemporain français. Après une période de rupture des contacts avec les pays étrangers, il était primordial pour les Japonais d'apprendre ce qui s'était passé en Europe pendant cette coupure, et ce qui se passait à cette époque même. *Bijutsu (Mizue)* put réaliser un numéro en 1946 sur un thème contemporain, la peinture française depuis la guerre, en utilisant des documents rapportés par des artistes japonais récemment rapatriés de France⁴⁹⁰. Avec les expositions organisées successivement pendant les années 1950, des peintres contemporains comme Picasso, Matisse, Braque et Rouault, devinrent le centre d'intérêt des revues d'art. En même temps, il était nécessaire pour les revues d'art

qu'à 20 000 exemplaires : Note sur l'édition japonaise et les œuvres françaises (du 5 au 15 septembre 1946). A.D.118.

⁴⁸⁸ A.D.118 : Lettre du Général Pechkoff, ambassadeur de France, au Ministre des Affaires étrangères, datée du 19 septembre 1946. A.D., Asie-Océanie 1944-1955/Japon/118.

⁴⁸⁹ « Postface », *Bijutsu Techô*, février 1949. Il cite une donnée statistique sur la période allant de septembre à novembre 1948, citée dans un article du *Yomiuri Shimbun* daté du 15 décembre 1948.

⁴⁹⁰ A.D.118 : Lettre du Général Pechkoff, ambassadeur de France destinée au Ministre des Affaires étrangères, datée du 19 sept. 1949.

destinées aux débutants de remonter jusqu'à l'impressionnisme pour expliquer l'évolution de l'art moderne et montrer la genèse de l'art contemporain dans son état actuel. C'est à ce moment-là que le terme « impressionnisme » fut replacé au centre de l'attention, remis à la mode ? . L'impressionnisme reprit de l'importance en tant que chaînon dans l'évolution de l'art moderne. Les revues d'art de l'après-guerre, tout en s'intéressant au mouvement contemporain, traitèrent de l'impressionnisme comme point du départ de l'art moderne. La revue *Sketch*, fondée en 1949, publie ainsi une série de sept articles intitulés « l'initiation à l'art » à partir de son premier numéro. Le dernier article fut consacré à l'impressionnisme, « le père de la peinture du XXe siècle⁴⁹¹. » *Mizue* publie en janvier 1951 une présentation générale sur l'impressionnisme⁴⁹², un article de *l'Atelier* en février 1951 invite à le réviser. *Bijutsu Techô* publie un numéro sous-titré « 50 ans de peinture » en janvier 1951, dans lequel « l'impressionnisme » occupe la place de l'« introduction », suivi par les textes sur le fauvisme, le cubisme, jusqu'au texte intitulé « le monde de la peinture en France après-guerre », en passant par le futurisme et l'expressionnisme, le mouvement Dada et le surréalisme ou l'École de Paris.

Erigé en père fondateur de l'art moderne, l'impressionnisme devint pour les Japonais la référence incontournable de l'art occidental. Ce terme technique d'« impressionnisme », utilisé parmi les historiens de l'art avant la guerre, fut ainsi banalisé rapidement grâce à des revues d'art. Bien entendu celles-ci, soucieuses d'attirer l'attention des lecteurs, présentaient des thèmes variés. *Bijutsu Techô* suivait le mouvement artistique contemporain, alors que *Geijutsu Shinchô* proposait un large éventail de thèmes depuis l'art ancien jusqu'à l'art contemporain, de l'Asie à l'Occident. Toutefois, malgré la diversité des thèmes ou le changement de focus des revues d'art, elles revenaient régulièrement sur l'impressionnisme. Nous étudierons dans un autre chapitre la différence de réception entre les peintres et selon les périodes.

Il n'y a pas de doute que le lancement de revues d'art destinées à un public généraliste permit un accès plus large à l'art. Cela contribua ainsi d'une manière incontestable à la diffusion de l'art occidental, au sein duquel la peinture

⁴⁹¹ 富永惣一「美術入門・7:印象派」『スケッチ』(Sôichi Tominaga, « L'initiation à l'art 7 : l'impressionnisme » *Sketch*), no.26, déc.1949, pp. 8-12.

⁴⁹² 大森啓助「印象派の領域」『みづゑ』(Keisuke Ômori, « Le domaine de l'impressionnisme » *Mizue*), no. 543, janvier 1951, pp. 55-65

impressionniste occupait une place primordiale.

2-2. Les collections de livres d'art

Une fois remis des ravages de la guerre, le Japon a connu un développement accéléré de son économie entre 1955 et 1973. Le public, qui voulait dans un premier temps apprendre les dernières nouvelles venues d'Europe, a ensuite souhaité accéder aux connaissances plus globales. Les Japonais des années 1960 et 1970 avaient les moyens de se cultiver. Il devint ainsi à la mode d'avoir à la maison une encyclopédie en plusieurs volumes. Non seulement elle satisfaisait une envie de culture générale, mais elle servait aussi comme accessoire de salon, montrant que la famille accordait de l'importance à la culture. D'où un boom de l'encyclopédie. Nous pouvons retrouver plusieurs publicités pour des encyclopédies, alors insérées dans les quotidiens. Une des encyclopédies japonaises les plus représentatives est celle de l'édition Heibonsha. Avec une devise de « une encyclopédie par foyer », Heibonsha réussit à vendre jusqu'à en 1974 un million d'exemplaires, d'après sa publicité⁴⁹³. Composée de 35 volumes, le prix de sa nouvelle édition en 1974 s'élevait à 129 000 yens, ce qui représentait plus d'un mois du salaire pour une famille modeste⁴⁹⁴. Une autre encyclopédie importante est celle de l'édition Shôgakukan. Sa publicité parue dans le journal *Yomiuri* en 1974 dit que « l'encyclopédie est un livre de base pour toutes les familles. Il sera bon d'en avoir une au moment d'entrer à l'école, à l'université, pour entrer dans la vie active ou se marier. L'encyclopédie est le meilleur cadeau⁴⁹⁵. »

La collection de livres d'art se répandit dans ce contexte, à la même époque. À partir des années 1950, les collections de livres d'art paraissent de plus en plus nombreuses. Certaines d'entre elles étaient des collections de luxe, destinées aux bibliothèques ou à des spécialistes, mais il existait également des éditions populaires, pour tout public. Par exemple, plusieurs collections de livres de poche furent publiées à la fin des années 1940 et au début des années 1950 : la collection « Arusu (Ars) Bijutsu

⁴⁹³ Publicité parue entre autre, dans : *Yomiuri*, le 1^{er} avril 1974 et le 1^{er} mai 1974.

⁴⁹⁴ On trouve sur la même page un article sur le loyer des HLM. D'après l'article, le salaire mensuel d'un habitant de HLM est au maximum de 100.000 de yens.

⁴⁹⁵ Publicité parue dans : *Yomiuri*, le 2 avril 1974.

Bunko » publiée entre 1949 et 1950, composée de neuf volumes⁴⁹⁶ ; l'« Atene (Athènes) Bijutsu Bunko » publiée en 1952, en sept volumes⁴⁹⁷.

○ *La collection de livres d'art des éditions Kawaide Shobô*

Prenons comme exemple « l'art contemporain du monde », collection publiée par la maison d'édition Kawaide Shobô, qui a rencontré un grand succès pendant les années 1950, et qui existe en deux versions, une de luxe et une autre pour plus grande diffusion⁴⁹⁸. Cette collection publiée entre 1953 et 1954 consistait en treize volumes pour l'édition populaire et douze volumes pour l'édition de luxe. Le prix de l'édition populaire était de 980 yens par volume, celui de l'édition de luxe était de 2.500 yens. L'éditeur avait annoncé le début de la souscription dans des revues d'art. Au début, huit volumes seulement étaient prévus. On pouvait souscrire à l'ensemble des huit volumes et payer en plusieurs versements au fur et à mesure de la publication.

La collection commence par Cézanne, Renoir, Van Gogh, Gauguin et Seurat et se termine par Redon, Ensor, Ernst, Chagall, De Chirico, et Dali⁴⁹⁹. Le choix des artistes s'explique par la composition du groupe de personnes qui ont supervisé la collection : les deux peintres, Ryûzaburô Umehara et Sôtarô Yasui, influencés respectivement par Renoir et par Cézanne pendant leur jeunesse ; deux écrivains membres fondateurs de la revue *Shirakaba*, Saneatsu Mushanokôji et Naoya Shiga ; un collectionneur et critique d'art, grand amateur d'art moderne français, Shigetarô Fukushima. Leur vision de l'histoire de l'art se reflète dans le choix de peintres. Les impressionnistes paysagistes comme Monet, Sisley ou Pissarro ont été exclus. Cette

⁴⁹⁶ 『アルス美術文庫』アルス、1949-1950 (vol.1: Gauguin; vol.2: Van Gogh; vol.3: Cézanne; vol.4: Léonard de Vinci; vol.5: Matisse; vol.6: Modigliani; vol.7: Monet; vol.8: Rouault; vol.9: Vlaminck)

⁴⁹⁷ 『アテネびじゅつぶんこ』弘文堂、1952 (vol.1 : Picasso ; vol.2 : Van Gogh ; vol.3 : Utrillo ; vol.4 : Matisse ; vol.5 : Cézanne ; vol.6 : Degas ; vol.7 : Rouault)

⁴⁹⁸ Un autre exemple : L'édition Shûeisha édita également sa collection 座右宝刊行会 (編) 『現代世界美術全集』 (« l'art contemporain du monde ») en deux versions. L'édition de luxe de grand format de 40cm fut d'abord publiée entre 1969 et 1974. L'édition populaire de petit format de 28cm la suivit entre 1970 et 1974.

⁴⁹⁹ 座右宝刊行会 (編) 『現代世界美術全集』河出書房 (« l'art contemporain du monde », Édition Kawaide Shobô), 1953-1954. vol.1 : Cézanne, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Seurat ; vol.2 : Rouault, Matisse, Dufy, Bonnard ; vol.3 : Rousseau, Utrillo, Segonzac, Derain, Fresnaye, Marin, vol.4 : Vlaminck, Modigliani, Soutine, Munch, Kokoschka, Rivera ; vol.5 : Picasso, Braque, Léger, Gris, Delaunay, Villon ; vol.6 : Klee, Kandinsky, Mondrian, Milo, Nicholson, Sutherland, vol.7 : Redon, Ensor, Ernst, Chagall, De Chirico, Dali ; vol.8 : Rodin, Despiau, Maillol, Bourdelle, Moore, Calder, Arp, Laurens, Giacometti, Brancusi, Marini, Picasso, Matisse, Renoir.

collection de livres d'art contribue ainsi à imprégner le public d'une certaine vision de l'histoire de l'art, commençant par Cézanne, Renoir et Van Gogh. Il faut ajouter que les volumes n'ont pas été publiés en ordre de tomaiison. Le tome deux sur Rouault, Matisse, Dufy et Bonnard est paru en premier, avant celui sur Cézanne, Renoir, Van Gogh, Gauguin et Seurat, suivi par celui sur Picasso et Braque, entre autres. Rappelons que les premières expositions d'artistes étrangers après la guerre, avec les œuvres apportées de l'étranger, étaient celle sur Matisse et Picasso en 1951, Braque en 1952 et Rouault en 1953. Ces peintres étaient alors au centre de l'intérêt du public. Il ne fait aucun doute que l'édition publia en premier les tomes qui pouvaient attirer le plus d'attention. Il était possible aussi que le public n'achète pas tous les volumes. S'il achetait les trois premières, il aurait accès aux peintres les plus intéressants pour cette époque, Rouault, Matisse, Picasso, Braque et ses précurseurs, Cézanne, Renoir et Van Gogh.

Le succès de cette collection est démontré non seulement par le fait que l'édition Kawaide décida finalement de prolonger la collection jusqu'au volume treize⁵⁰⁰, mais aussi parce qu'il réédita la même collection deux ans plus tard, entre 1955 et 1956. Elle avait subi pour cette réédition un peu de restructuration, avec notamment la suppression des deux derniers volumes, l'un sur le *yōga* (la peinture à l'huile de style occidental au Japon) et l'autre sur le *nihonga* (la peinture traditionnelle japonaise). Nous pouvons facilement supposer que ces deux volumes n'avaient pas eu beaucoup de succès lors de la publication en 1953 et 1954. Le public ne s'intéressait ni au *nihonga*, ni au *yōga*.

Contrairement à l'encyclopédie, l'éditeur bénéficie d'une liberté totale pour composer une collection des livres d'art. Il peut créer une mini collection de sept volumes ou une grande collection de plusieurs dizaines de volumes, en choisissant autant d'artistes qu'il souhaite. Lorsqu'il s'agit d'une grande collection décomposée de plus de cinquante volumes, comme ce fut le cas de la collection « Genshoku-ban Library (bibliothèque en couleurs) » de l'édition Misuzu Shobō, publiée entre 1955 et 1959 en plus de cent volumes⁵⁰¹, le thème s'étend sur toute l'histoire de l'art de plusieurs régions, incluant le Japon, la Chine, l'Inde ou du Mexique. Quant aux petites

⁵⁰⁰ Vol.9 : Gromaire, Tanguy, Coutaud, Pignon, Marchand, Lorges, Manessier, Minaux, Buffet, Clavé ; vol.10 : Sironi, Morandi, Campigli, Nash, Kuniyoshi, Shahn, Baumeister, Delvaux, Erni, Orozco, Tayo ; vol.11 : *yōga* (peinture à l'huile de style occidental au Japon) ; vol.12 : *nihonga* (peinture traditionnelle japonaise) ; vol.13 : *nihonga-2*

⁵⁰¹ 『原色版美術ライブラリー』みすず書房、1955-1959 年

collections comprenant entre dix et vingt volumes, elles sont souvent centrées sur l'art moderne de l'École française⁵⁰². Une place importante est toujours donnée aux peintures impressionnistes et post-impressionnistes. Il arrive également que deux ou trois volumes soient consacrés aux maîtres italiens, hollandais, espagnols du XV^e, XVI^e ou XVII^e siècle comme de Vinci, Rembrandt, Velasquez, Goya ou El Greco, mais ces Old Masters sont ajoutés accessoirement, sans cohérence avec le reste de la collection. Par exemple, la collection poche publiée entre 1946 et 1950 par l'édition Arusu (Ars) comprenait des ouvrages sur Cézanne, Monet, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Rouault, Vlaminck, Modigliani et De Vinci⁵⁰³. L'école française du XIX^e et du début XX^e siècle occupe toujours le centre de la collection.

Le choix des artistes, centré sur les modernes français, commençant notamment par les peintres impressionnistes, reflète la réception partielle de l'art occidental au Japon avant la guerre. Le goût pour l'art moderne français des peintres et des intellectuels avant la guerre se diffuse ici à un public plus large, par l'intermédiaire de la collection d'art. Cela signifie aussi que les livres d'art sur les impressionnistes étaient acceptés plus facilement par le grand public, et étaient faciles à vendre.

○ *La maturation des éditions des collections des livres d'art*

À partir du milieu des années 1970, nous voyons publier des collections de livres d'art plus originales. D'une part, apparaissent des collections focalisant sur d'autres techniques que la peinture : l'édition Gakushû Kenkyûsha et l'édition Kôdansha publièrent respectivement entre 1973 et 1976 et entre 1977 et 1979, une collection consacrée au dessin⁵⁰⁴ ; l'édition Chikuma Shobô publia entre 1972 et 1974,

⁵⁰² Par exemple, 富永惣一、今泉篤男、嘉門安雄 (編) 『世界の名画』学習研究社 (Sôichi Tominaga, Atsuo Imaizumi, Yasuo Kamon (dir.), *Les chefs-d'œuvre des peintures du monde*, Gakushû Kenkyûsha) 1965-1966, 12.vol. (vol. 1 : Manet, Degas ; vol. 2 : Monet, Bonnard ; vol. 3 : Van Gogh, Gauguin ; vol. 4. Cézanne, Modigliani ; vol. 5. Renoir, Seurat ; vol. 6. Rousseau, Redon ; vol. 7 : Toulouse-Lautrec, Munch ; vol. 8 : Picasso, Fernand Léger ; vol. 9 : Matisse, Braque ; vol. 10 : Klee, Kandinsky ; vol. 11 ; Mondrian, Dali ; vol. 12 : Chagall, Miró

⁵⁰³ voir la note 59.

⁵⁰⁴ 『巨匠のデッサン』学習研究社 (*Les dessins des maîtres*, Gakushû Kenkyûsha) 1973-1976, 5 vol. (Cézanne ; Picasso ; Michel-Ange ; Raphaël ; Léonard de Vinci) ; 『世界の素描』講談社 (*Les dessins du monde*, Kôdansha), 1977-1979, 36 vol.

et aussi entre 1978 et 1979 une collection consacrée à la gravure⁵⁰⁵. D'autre part, des collections traitant d'autres périodes que le XIX^e et le XX^e siècle apparurent : l'édition Shûeisha publia entre ainsi 1978 et 1979 une collection traitant de Giotto et Masaccio jusqu'à Watteau, en passant par des grands maîtres de la Renaissance italienne ou des maîtres du XVII^e siècle⁵⁰⁶. En même temps, commença à paraître une collection soucieuse de montrer le cadre historique et géographique des artistes. La collection publiée par Kôdansha en 1977 consacre ainsi chacun de ses volumes à un pays : l'art en Italie, l'art en Allemagne, l'art en Hollande, l'art en Chine, entre autres⁵⁰⁷. La collection publiée par Kôdansha de 1974 et 1977 place les artistes dans leur contexte culturel et historique et dans le contexte artistique de l'époque : « Raphaël et la peinture vénitienne », « Vélasquez et l'art baroque », « Romantisme : Goya et Delacroix », « Picasso et Matisse, cubisme et fauvisme », entre autres⁵⁰⁸.

Une fois les collections de livres d'art banalisées, les spécialistes, les étudiants en histoire de l'art ou les connaisseurs ne se contentaient plus d'un assemblage d'images, mais souhaitaient également qu'elles leur apportent des connaissances approfondies et plus larges. D'une part, les éditeurs commencèrent à publier des collections de livres d'art de plus en plus spécialisées et plus originales, pour répondre à cette demande ; d'autre part, on vit apparaître des collections aux contenus de grande vulgarisation. Il est notable que Senshukai, une entreprise de vente par correspondance de vêtements et d'articles de ménage, ait édité entre 1977 et 1978 une collection de livres d'art. « L'art du monde : les peintres impressionnistes » consiste en quinze volumes, consacrés à Boudin, Pissarro, Manet, Degas, Monet, Morisot, Sisley, Renoir, Cassatt, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat, et Toulouse-Lautrec, par ordre de tomatison⁵⁰⁹. Le principe était de publier d'abord les tomatisons qui pouvaient avoir le plus du succès : ainsi, les volumes sur Van Gogh, Cézanne, Renoir et Degas furent publiés en premier, en 1977.

Senshukai est aujourd'hui connu comme l'une des plus importantes

⁵⁰⁵ Jean Adhémar, 坂本満、吉川逸治 (編) 『世界版画大系』 筑摩書房 (Mitsuru Sakamoto, Itsuji Yoshikawa (dir.) *La gravure du monde*, Chikuma Shobô), 1972-1974, 11 vol ; 1978-1979, 16 vol.

⁵⁰⁶ 座右宝刊行会 (編) 『世界美術全集』 集英社 (Zayûkankôkai (dir.), *L'art du monde*, Shûeisha) 1978-1979, 16 vol.

⁵⁰⁷ Herbert Read (編) 『美術の本』 講談社 (Herbert Read (dir.) *Les livres d'art*, Kôdansha), 1977, 10 vol.

⁵⁰⁸ 『グランド世界美術』 講談社 (*L'art du monde*, Kôdansha), 1975-1977 年, 24 vol.

⁵⁰⁹ 『世界美術全集: 印象派の画家たち』 千趣会 (*L'art du monde : les peintres impressionnistes*, Senshukai), 1977-1978, 15 vol.

entreprises de vente par correspondance de produits de consommation courante, depuis les vêtements jusqu'aux meubles, en passant par les ustensiles de cuisine ; plus de 90% de ses clients sont des femmes. Fondée en 1955, l'entreprise a démarré par la vente d'une collection des *kokeshis*, des figurines en bois en forme de quille, à ses clients adhérents, atteignant le chiffre de cent mille ventes en 1958. Elle a ensuite étendu sa gamme de produits avec une collection de recettes de cuisine, que les adhérents pouvaient acheter chaque mois. À partir de 1968, elle a édité une collection de disques sous le titre du « "Roman Tour" [qui signifie « le tour romantique »] : tour du monde par la musique », qui présentait la musique de divers pays, avec une brochure contenant des photos et des textes sur chaque pays. Cette collection semble avoir remporté un certain succès, puisqu'elle connut au moins trois éditions. En 1976, l'entreprise se lança dans la vente par correspondance de vêtements et d'articles de ménage pour femmes, et notamment pour jeunes femmes. Son catalogue se nommait, en français, la « Belle Maison ». Lorsque l'entreprise se lança dans ce nouveau *business*, elle donna une place aux produits culturels parmi ses marchandises : elle créa et mit en vente, en collaboration avec une maison d'édition, Kawaide Shobô Shinsha, une collection sur littérature du monde, composée de vingt-quatre volumes, consacrés à Shakespeare, Stendhal, Balzac, Tolstoï, Hermann Hesse, André Gide, Hemingway, entre autres⁵¹⁰, en même temps qu'une collection de livres de cuisine en douze volumes. C'est dans ce contexte que parut la collection de livres d'art « les peintres impressionnistes ».

Senshukai, qui vendait des produits de consommation courante pour la vie quotidienne, proposait aux jeunes femmes un style de vie qui les faisait rêver tout en étant facilement atteignable. Dans cette « belle maison », la culture occupait une place aussi importante que les meubles et les vêtements. Senshukai avait saisi le désir de ses clients de vouloir insérer des éléments culturels dans leur maison, et donna donc dans son catalogue une place à une collection de livres de littérature du monde et à des livres d'art. Il faut noter que les produits culturels proposés par Senshukai étaient spécifiquement issus de la culture américaine et de certaines cultures européennes, notamment celles du XIX^e siècle⁵¹¹. Pour la collection de livres d'art, destinée au grand

⁵¹⁰ 『世界文学全集』千趣会（発売）（*La littérature du monde*, Senshukai), 1975-1977, 24vol. (1. Shakespeare ; 2. Goethe ; 3. Stendhal ; 4. Balzac ; 5. C. Brontë ; 6. E. Brontë ; 7. Flaubert et Maupassant ; 8. Dostoïevski ; 9-10. Tolstoï ; 11. Tchekhov ; 12-14. Romain Rolland ; 15. Thomas Mann ; 16. Hesse ; 17. Lawrence ; 18. Gide ; 19. Maugham ; 20-21. Pearl Buck ; 22-23. Mitchell ; 24. Hemingway.)

⁵¹¹ La banalisation de la télévision et la diffusion de séries télévisées américaines avaient permis aux

public, on rassembla spécifiquement des peintres français du XIX^e siècle, de Boudin à Toulouse-Lautrec, sous le titre « peintres impressionnistes ». La collection de livres d'art était vendue en même temps que la collection de livres de cuisine, à partir de 1977. L'art, et plus précisément la peinture moderne française, en fut extrêmement banalisé : il devenait à la portée de tout le monde, au même titre que les livres de cuisine.

○ *L'effet des collections de livres d'art*

Même si certaines collections publiées dans les années 1970 essayaient de replacer les peintures dans leur contexte historique, la collection de livres d'art ne permettait pas toujours d'avoir une connaissance systématique de l'histoire de l'art. Comme nous l'avons vu, la sélection des peintres d'une collection est arbitraire et partielle. Une collection consacrée à l'art moderne ne suggère-t-elle pas qu'il s'agit de l'ensemble de l'histoire de l'art occidental ? Notons que la collection des livres d'art de Senshukai regroupant les artistes français du XIX^e siècle avait pour titre « L'art du monde ». Elle donnait ainsi l'impression que l'art français de cette période représentait l'art du monde.

Le choix des peintres réunis dans un même volume n'est pas toujours approprié pour la compréhension de l'histoire de l'art. Le volume rassemblant Manet, Degas, Monet et Toulouse-Lautrec ne donne-t-elle pas l'impression que ces peintres appartiennent au même groupe artistique⁵¹² ? Le volume réunissant Renoir et Bonnard ne fait-il pas penser qu'ils sont de la même génération⁵¹³ ? Plus grave encore, la collection du Senshukai réunit sous le nom « d'impressionnistes » non seulement les peintres considérés comme post-impressionnistes, ou néo-impressionnistes, mais aussi Boudin et Toulouse-Lautrec⁵¹⁴.

Japonais d'entrevoir la richesse matérielle de la vie américaine. Le style de vie américain était devenu le rêve des Japonais. En même temps, la génération de l'après-guerre avait hérité de l'aspiration à la culture européenne des milieux privilégiée.

⁵¹² Hélène Adhémar [commentaire par], *Manet, Degas, Monet, Toulouse-Lautrec*, collection « Sekai no meiga (les chefs-d'œuvre du monde) ; 4 », San-ichi Shobô, 1967.

⁵¹³ Kimio Nakayama [commentaire par], *Renoir et Bonnard*, collection « Gendai no kaiga (les peintures contemporaines) ; 3 », Bijutsu Shuppansha, 1964.

⁵¹⁴ La collection de Senshukai n'est pas le seul exemple. La collection publiée par Shôgakukan, intitulée, *Les maîtres impressionnistes*, comprend Redon et Toulouse-Lautrec. 一ツ橋美術センター (制作) 『フエブリ版世界の美術：印象派の巨匠たち』 小学館(Hitotsubashi Center (dir.), *L'art du monde de l'édition Fabbri: Les maîtres impressionnistes*, Shôgakukan), 1975-1976, 12 vol. (vol. 1 : Manet ; vol. 2 : Degas ; vol. 3 : Pissarro ; vol. 4 : Cézanne ; vol. 5 : Monet ; vol. 6 : Renoir ; vol. 7 : Sisley ; vol. 8 : Van

La collection de livres d'art avait généralement pour effet de mettre tous les artistes sur le même niveau, sans tenir compte de l'évolution de l'histoire de l'art, en effaçant l'arrière-plan chronologique. Elle donnait l'impression que la collection représentait toute l'histoire de l'art. Ces collections contribuèrent non seulement à diffuser largement des images des impressionnistes, mais aussi, en effaçant la notion de l'histoire, elles réussirent à donner l'impression que les impressionnistes occupent une place centrale dans l'art occidental.

3. Les calendriers : un exemple de la réception populaire des images impressionnistes

Même ceux qui n'ont pas pour habitude de visiter des expositions ou d'acheter des revues ou des livres d'art, peuvent être confrontés à des peintures impressionnistes dans leur vie quotidienne, par exemple grâce aux calendriers.

Renoir est un des peintres les plus familiers pour les Japonais. Des images de ses œuvres sont souvent utilisées sur les calendriers de banques et les boîtes d'allumettes des cafés⁵¹⁵.

Après la guerre, les entreprises utilisent les calendriers comme moyen de communication. Elles créent leurs propres calendriers et les distribuent aux clients comme cadeau de fin d'année. Distribué gratuitement par les entreprises, le calendrier connaît au Japon un tirage considérable. Des reproductions de peintures impressionnistes, notamment de Renoir, illustraient souvent ces calendriers. Les calendriers contribuèrent ainsi à la diffusion des images de peintures impressionnistes auprès de tous les publics.

3-1. Les calendriers au Japon

Nous avons des informations sur les calendriers créés au Japon après la guerre,

Gogh ; vol. 9 : Gauguin ; vol. 10 : Seurat ; vol. 11 : Toulouse-Lautrec ; vol. 12 : Redon)

⁵¹⁵ 永田力「多作家ルノワール—マチエールとモチーフ」『美術手帖』(Riki Nagata « Renoir, peintre fécond : la matière et les motifs », *Bijutsu Techô*), no. 455, octobre 1979, pp. 118-127.

objets de consommation particulièrement périssables, grâce à l'exposition de calendriers organisée chaque année à partir de 1950 et à son compte-rendu paru dans les annales des milieux de l'imprimerie, intitulé *Études sur les calendriers*. La première exposition de calendriers fut organisée en 1950⁵¹⁶ dans le cadre de l'imprimerie, pour étudier leur qualité d'impression et leur design, notamment par comparaison avec les calendriers américains. Deux cents calendriers, y compris des calendriers américains, furent présentés lors de cette première exposition⁵¹⁷. Un visiteur dit à cette occasion : « L'encre manquait de consistance, de brillance, et la couleur de vivacité. L'image était fuligineuse, comme si elle était restée au soleil. Malgré tout, nous avons applaudi le milieu de l'imprimerie, qui se relevait de ses cendres après la guerre. »⁵¹⁸ À partir de 1955, le Ministère de l'Éducation et le Ministère du Commerce et de l'Industrie offrirent des prix aux meilleurs calendriers et l'exposition devint un concours.

D'après un article paru dans les *Études sur les calendriers* en 1980, 1 058 calendriers étaient présentés à l'exposition, alors que le nombre total d'entreprises officiellement cotées en bourse était de 1 711⁵¹⁹. Mais ce chiffre est loin de recouvrir la totalité de la production. Il existe environ 7 000 sortes de calendriers, dont soixante-dix pour cent étaient produits dans un but de communication et distribués gratuitement par les entreprises. Chacun d'entre eux était général tiré à deux ou trois millions d'exemplaires. L'article conclut que le tirage total des calendriers au Japon était de deux cents millions et que chaque foyer recevait donc en moyen 5,6 calendriers en 1980, alors que le chiffre était de 1,3 exemplaire dix ans plus tôt. La production de calendriers a donc quadruplé en dix ans entre 1970 et 1980 ; elle s'est développée avec la croissance des entreprises. Le marché des calendriers en 1980 était de cinquante milliards de yens, ce qui représente environ 5% du marché total de l'imprimerie au

⁵¹⁶ 清水真輝「戦後の歩みと 80 年代への条件」『カレンダーの研究』(Masaki Shimizu, « Le cheminement d'après la guerre et les conditions de production des calendriers des années 1980 », *Études sur les calendriers*), 1980, p. 51

⁵¹⁷ *Études sur les calendriers* n'étant consultables qu'à partir du numéro publié en 1964, nous ne pouvons pas connaître les détails des premières expositions. Les organisateurs de l'exposition de 1964 étaient Nihon Insatsu Kōgyō Kai (l'Association de l'Industrie de l'imprimerie au Japon) et Insatsu Jihō Sha (La société « l'actualité de l'imprimerie »), sous le patronage du ministère du Commerce et de l'Industrie. Elle eut lieu dans des grands magasins, à Matsuya à Ginza (du 10 au 15 janvier) et à Umeda Hankyū à Osaka (du 21 au 26 janvier).

⁵¹⁸ 橋弘一郎「カレンダーを診断して」『カレンダーの研究』(Kōichirō Tachibana, « Après avoir examiné les calendriers » *Études sur les calendriers*), 1964, p. 6.

⁵¹⁹ Shimizu, « Le cheminement d'après la guerre et les conditions de production des calendriers des années 1980 », *Études sur les calendriers*, 1980, p. 53.

Japon.

Les entreprises considéraient le calendrier comme un moyen efficace de communication. En fait, l'idée d'offrir un calendrier aux clients convenait bien à la coutume japonaise d'offrir un cadeau pour la fin d'année, et aussi à l'habitude largement répandue d'accrocher un calendrier dans la maison⁵²⁰. Les entreprises mettaient presque un an pour créer les calendriers, en leur accordant un budget de plus en plus important. Les entreprises rivalisaient d'ingéniosité. La priorité était de donner aux clients une bonne impression de l'entreprise. Chaque milieu mettait en valeur sa particularité. Les entreprises de l'automobile choisissaient souvent des images de voiture, les entreprises liées à la beauté montraient des photos de femmes bien maquillées, habillées à la mode. La reproduction de peintures, notamment de peintures modernes françaises était également utilisée pour les calendriers. Dès les débuts du calendrier d'entreprise, les *taisei meigas* (les chefs d'œuvre de peintures occidentales) occupaient une place importante avec les photographies de vedettes⁵²¹. Un témoin relate : « J'ai vu la première exposition de calendriers qui a eu lieu au grand magasin Mitsukoshi à Shinjuku. Je me souviens que la plupart des calendriers avaient recours à des reproductions de *taisei meigas*. »⁵²² Le calendrier a donc dès le début eu un rôle de substitution par rapport à la peinture.

3-2. Le changement du style de l'habitation au Japon : les calendriers, substituts des peintures

Une lettre d'une femme de 43 ans, publiée dans le quotidien *Asahi*, nous montre quel rapport s'établissait avec les calendriers⁵²³. « Employée d'une petite société, vivant avec [s]a fille qui a été étudiante jusqu'à l'année dernière », elle menait une vie extrêmement modeste. Elle n'était pas abonnée à un quotidien et sa fille lisait toujours des livres empruntés de la bibliothèque. Elle n'avait ainsi pas eu l'occasion de recevoir

⁵²⁰ D'après l'article, au milieu du XIX^e siècle, quatre millions de calendriers étaient diffusés, alors que la population du Japon était de vingt-sept millions : *idem.*, p. 54.

⁵²¹ *Idem.*, p. 51.

⁵²² Tachibana, « Après avoir examiné les calendriers », 1964, *op.cit.*, p. 6.

⁵²³ Lettre de Fumiyo Hiromoto, publié dans le quotidien *Asahi*. Cité dans *Études sur les calendriers*, 1966, p. 165.

de calendrier jusqu'à l'année précédente. « Cette année, j'ai reçu beaucoup de calendriers, beaucoup trop pour le studio de 10m² » dit-elle.

Depuis que ma fille a commencé à travailler, elle se fait livrer chaque mois des livres par la librairie près de chez nous. Ce mois-ci, un employé de la librairie nous a apporté avec de gros livres, un très joli calendrier avec des reproductions de peintures occidentales. Lorsque je suis allée à la banque pour le versement régulier au compte d'épargne que je viens d'ouvrir cette année, on m'a offert un calendrier avec la photographie d'un paysage étranger comme ce qu'on voit au cinéma. Le livreur du quotidien a apporté un calendrier de grand format en me remerciant de ma fidélité.

Si l'on a un compte dans une banque, si l'on s'abonne à un journal, on peut recevoir automatiquement de jolis calendriers avec des reproductions de peintures ou de photographies. Même si cette femme, qui vivait modestement dans son studio de 10m² avec sa fille, n'avait pas l'occasion de se familiariser avec les peintures occidentales à l'occasion d'expositions ou dans des livres d'art, elle pouvait ainsi contempler des reproductions de peintures occidentales ou des photographies de paysages étrangers, accrochées au mur pendant toute l'année. Les calendriers étaient une fenêtre ouverte sur l'art.

Une autre famille, plus aisée, qui habitait dans une maison en banlieue, utilise trois calendriers. Un calendrier d'une banque avec l'image d'une peinture du paysage au salon, un calendrier d'une autre banque avec un motif des fleurs dans la cuisine, un calendrier d'un magasin de papier avec un paysage de la *taisei meiga* dans une autre pièce de la maison⁵²⁴.

Une fois accroché sur le mur, on le gardait pendant toute année et on le regardait presque tous les jours. Le calendrier était considéré comme une sorte du succédané de la peinture dans l'habitation moderne au Japon.

En raison du changement du style d'habitation après la guerre, la plupart des gens habitent dans des immeubles collectifs d'habitation (*danchi*). [...] dans l'habitation où il n'y a plus de *tokonoma* (l'espace spécialement destiné à accrocher une peinture), il est normal que les gens

⁵²⁴ 「カレンダーの運命を追う：カレンダー利用実態調査結果」(« Résultat des recherches sur les utilisations de calendriers »), *Études sur les calendriers*, 1969, pp. 269-279.

préfèrent accrocher un calendrier qu'une vraie peinture⁵²⁵.

Pour résoudre la crise du logement après la guerre, le gouvernement annonça en 1949 un plan de construction d'habitations collectives. À partir de 1955, année de l'organisme pour l'habitation collective au Japon (Nihon Jyûtaku Kôdan), des immeubles d'habitation collective (*danchi*) furent construits à grande échelle. Les appartements standard des *danchis* avaient une surface d'environ 40m², et étaient composés de deux pièces de style japonais, avec un sol recouvert par des *tatamis*⁵²⁶, et une salle à manger avec un coin-cuisine. Un salon fut ajouté dans les appartements construits plus tard. La salle à manger, sans *tatamis*, devait être meublée avec une table et des chaises, à la manière occidentale⁵²⁷. Chaque appartement était équipé d'une salle de bain à la manière japonaise, de toilettes à l'occidentale et d'une terrasse. L'objectif des appartements des *danchis* était de disposer le plus efficacement possible de l'espace limité. Le *tokonoma*, espace spécialement destiné à accrocher une peinture dans une maison traditionnelle japonaise, fut ainsi supprimé. Ce style d'habitation bâtarde entre style japonais et occidental, apprécié par les Japonais, était le modèle d'habitation au Japon après la guerre. Au début, les *danchis* n'étaient accessibles qu'à un nombre limité de personnes, à la fois parce que le nombre des *danchis* était largement inférieur à la demande, et parce que le loyer était légèrement plus élevé que pour des immeubles collectifs populaires en bois. Les habitants des *danchis*, qui pouvaient accéder à un style de vie moderne, rendaient les autres jaloux ; on créa pour les désigner le terme de *Danchi Zoku* (la tribu des *danchis*)⁵²⁸. Un des premiers Japonais à emménager dans ce nouveau style d'habitation raconte ainsi sa joie en 1956. Avant d'emménager dans un *danchi*, il habitait une pièce de 10m² dans un immeuble collectif privé à Ôsaka avec sa femme et ses cinq enfants, sans cuisine, ni salle de bain.

Lorsque j'ai présenté mon dossier [à la sélection pour avoir un appartement dans un *danchi*], je

⁵²⁵ *Études sur les calendriers*, 1980, pp. 52-53.

⁵²⁶ Sorte de panneaux recouverts par une natte rectangulaire en jonc tressé dans les maisons traditionnelles japonaises.

⁵²⁷ 南博、社会心理研究所『昭和文文化』勁草書房(Hiroshi Minami et Centre de recherches de psychologie sociale, *La culture de l'ère Shôwa-2 : 1945-1989*, Keisô Shobô), 1990, chapitre 1-9, « L'habitation collective et le style de vie », p. 23.

⁵²⁸ Le terme apparut dans le numéro du 20 juillet 1958 de l'hebdomadaire, *Shûkan Asahi*. Cité par Minami, *op.cit.*, p. 150.

ne pensais pas que je serais choisi ! J'étais très heureux de recevoir la notification. L'appartement fait 15 tsubo (environ 50m²) de surface, il est composé de deux pièces et d'une salle à manger avec un coin-cuisine. [...] Est-ce que les gens comme nous, peuvent adopter le style de vie occidental, avec une table et des chaises ? [...] J'ai acheté une table à manger et un canapé, ainsi qu'une table basse pour accueillir les gens, même si ces meubles ne sont sans doute pas aussi luxueux que ceux que possèdent d'autres personnes [d'un milieu social plus élevé]⁵²⁹.

Ce fut un rêve pour les Japonais de la classe moyenne que de vivre dans une habitation de style occidental, de dîner à une table, assis sur une chaise, et accueillir des amis dans un salon meublé avec un canapé et une table basse. Ce style de vie, réservé à la classe privilégiée avant la guerre, devenait à la portée de tout le monde. Dans l'habitation de style occidental popularisée, le calendrier se substituait à la peinture. Il arrivait que les gens gardent l'image après la fin d'année, en ôtant la partie calendrier. Les commentaires publiés à l'occasion des expositions des calendriers conseillaient de tenir compte de cette possible utilisation ultérieure : « il est temps de réfléchir à ne pas mettre les chiffres dans l'image, pour qu'on puisse garder ensuite la reproduction de peinture », « il faut faire attention au choix du papier, en tenant compte du fait que les gens souhaitent quelquefois les encadrer. »⁵³⁰ « Avec un calendrier comme celui-ci, on peut avoir le plaisir d'encadrer l'image pour la regarder. »⁵³¹ L'image des calendriers servait ainsi, dans l'habitation moderne d'après la guerre, comme une substitution facile à la peinture.

À partir des années 1970, le rôle de l'image des calendriers s'est encore développé. Depuis la fin des années 1960, le marché de l'art au Japon était plus actif que jamais du fait de la croissance économique. Le grand public n'avait sans doute plus besoin d'encadrer les images découpées dans les calendriers : il pouvait acheter des œuvres originales à prix raisonnable, ou des reproductions à accrocher au mur. Apparaît alors la mode des calendriers semblables à des recueils d'œuvres. Composés de plusieurs pages, le plus souvent quatre ou six, ils rassemblent plusieurs œuvres du

⁵²⁹ Cité par Minami, *op.cit.*, p. 148-149.

⁵³⁰ *Études sur les calendriers*, 1975, p. 207. Commentaire sur le calendrier de Mitsuwa Ginkô (banque), no. 74, et sur celui de Fuhabashi Shinyô Kinko (banque), no. 73.

⁵³¹ *Études sur les calendriers*, 1964, p. 99. Commentaire sur le calendrier de Dai Nippon Printing, no. 465. Il s'agit des peintures de Chagall.

même artiste ou de la même époque. Les illustrations sont quelquefois accompagnées d'un commentaire sur les œuvres, ou d'une présentation générale sur le peintre, écrite par des spécialistes et insérée au dos. Les calendriers avaient désormais des intentions pédagogiques. Jusque-là, le choix des illustrations avait été arbitraire et sans cohérence. Lorsqu'une compagnie d'assurance, la Nissan Kasahi Kaijyô, sortit en 1966 un calendrier avec des reproductions d'œuvres de Renoir, Bonnard, Monet et Buffet, ce choix incohérent de peintres fut critiqué, « même si c'est pour plaire à tout le monde »⁵³². Désormais, la cohérence du choix des œuvres devint un élément de plus en plus important. Un fabricant de produits pharmaceutiques tenta en 1967 un calendrier de Vinci composé de douze pages. Il était encore rare à cette époque de créer des calendriers de douze pages avec les œuvres d'un seul peintre. Cette tentative novatrice obtint un prix à l'exposition des calendriers en 1967 et constitue un bon exemple de calendrier comme mini album d'art⁵³³.

Une fois que ces calendriers mini albums de reproductions se furent généralisés, les entreprises choisirent souvent de les illustrer avec des peintures modernes françaises. Ainsi, paraissent en 1975, un recueil d'œuvres de Cézanne (*Yomiuri*, quotidien), de Renoir (Mitsumura, imprimerie), de peintres modernes (Asahi Glass, chimie ; Nissan Kaijyô Kasai, assurance), de Van Gogh (Tôkyô Kaijyô Kasai, assurance), de Nolde (Nihon Meruku Banyû, fabricant de produits pharmaceutiques), de Rouault (Holbein Kôgyô, sidérurgie). En 1976, un recueil de Cézanne (Jyûjô Seishi, papier), de peintres impressionnistes (Tôkyô Shinyô Kinko, banque ; Nihon Satetsu Kôgyô, sidérurgie), de Van Gogh (Chûnichi, quotidien). Un peu plus original, le calendrier d'une librairie Kinokuniya, qui était un recueil de dessins et de peintures de Seurat, obtint un prix. Ces calendriers mini albums de reproductions contribuent à donner au public une image plus concrète d'un artiste ou d'une école. Avec le texte explicatif qui les accompagne, l'utilisateur de calendrier peut éventuellement approfondir sa connaissance de l'histoire de l'art⁵³⁴. Le calendrier joue ainsi un rôle éducatif auprès du grand public.

⁵³² *Études sur les calendriers*, 1965, p. 71. Commentaire sur le calendrier de Nissan Kasai Kaijyô (compagnie d'assurance), no. 61.

⁵³³ *Études sur les calendriers*, 1967, Commentaire sur le calendrier de Nihon Meruku Manyû (日本メルク萬有), p. 32

⁵³⁴ « Le commentaire de Kimio Nakayama éveille éveiller le curiosité des utilisateurs sur l'art », commentaire sur le calendrier de Mitsubishi Sekiyu en 1980. *Études sur les calendriers*, 1980, p. 233.

Il n'y a pas que les particuliers qui reçoivent les calendriers des entreprises. Les *Études sur les calendriers* donnent le résultat de recherches sur les usages des calendriers distribués à des endroits différents⁵³⁵. L'école primaire Kuromon à Tôkyô, a reçu une trentaine de calendriers, de la part de plusieurs banques, Mitsui, Mitsubishi ou Yasuda, et de maisons d'édition de manuels scolaires et de fournisseurs divers. Les calendriers ont été accrochés dans toutes les salles de classe. Quant au lycée Hakuô à Tôkyô, la banque Mitsubishi a offert un calendrier pour chacune des vingt-quatre salles de classe. Au café, à l'hôpital, à la manufacture, au bureau, chez les commerçants, on trouve partout des exemples d'utilisation des calendriers distribués par les entreprises. Un commerçant en boissons employant cinq personnes a reçu dix calendriers, venus de diverses marques de fabricants de boissons comme Coca Cola, Lipton, Santory, et aussi de la banque avec qui il est en affaires. Dans un hôpital, on trouve un calendrier de la Pan American Airline avec des photos de paysages du monde dans la salle d'attente, un calendrier de Dainippon Seiyaku, une entreprise pharmaceutique, dans la salle de consultation, un calendrier de Itôchû, une maison de commerce international, avec six peintures occidentales, dans la salle à manger.

Les calendriers sont ainsi distribués et accrochés à la fois chez les particuliers et dans les bureaux des sociétés et des institutions diverses. Ayant une fonction pratique et étant distribués gratuitement, les calendriers des entreprises se trouvent plus facilement accrochés au mur que les peintures originales ou leurs reproductions. Les reproductions de peintures utilisées pour les calendriers se gravaient consciemment et inconsciemment dans la mémoire du public et y formaient l'image de « la peinture » occidentale.

3-3. La prédilection pour Renoir : le milieu de la finance et de l'assurance

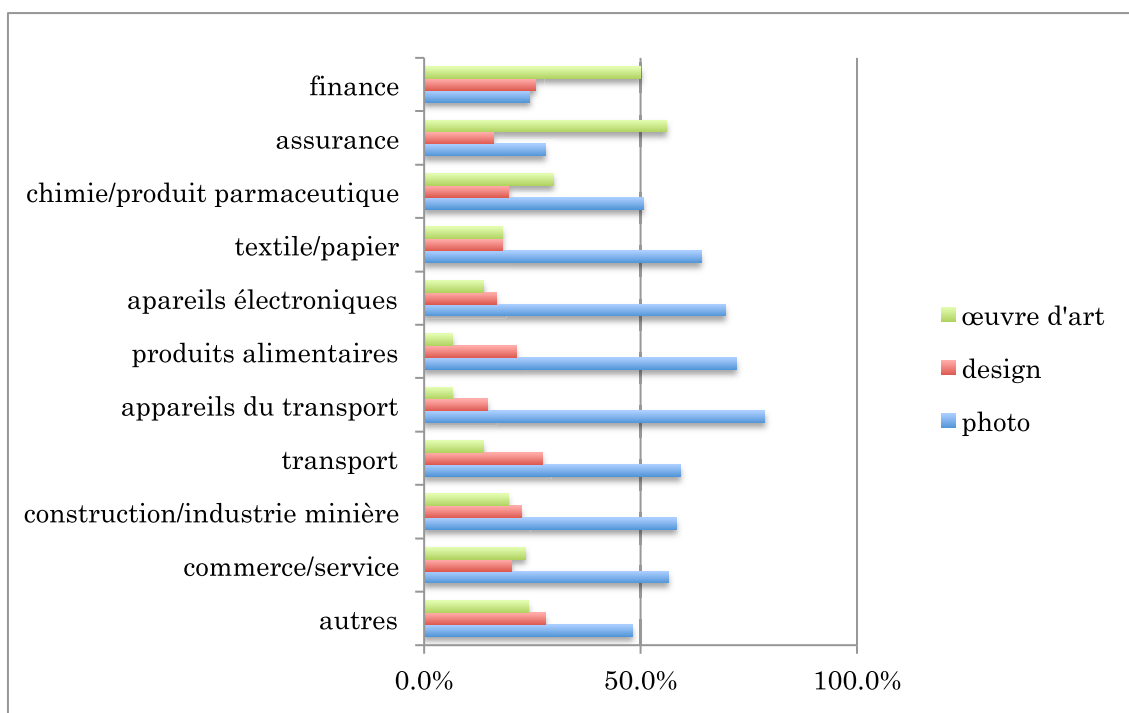
Les reproductions de peintures n'étaient pas en fait le matériau le plus couramment utilisé pour illustrer les calendriers. D'après les recherches menées par le Dai Nippon Printing en 1975⁵³⁶, la photographie représentait 57,9% de la totalité des

⁵³⁵ « Résultat des recherches sur les utilisations de calendriers », *op.cit.*, pp. 269-279.

⁵³⁶ Tadashi Matsumoto, « La tendance de calendriers 1975 », *Études sur les calendriers*, 1975,

images utilisées pour les calendriers, alors que la partie occupée par les reproductions d'œuvres d'art prenait 22,4%, les illustrations et l'art graphique 19,7%. Mais cette tendance générale n'est pas valable pour le monde de la finance et de l'assurance. Les reproductions d'œuvres d'art prennent 50,0% de la place dans le domaine de la finance, 56,0% chez les assureurs [voir annexe 4].

Graphique 2 : Images utilisées pour les calendriers en 1975 par milieu⁵³⁷



* La catégorie des appareils du transport comprend l'industrie d'automobile

Les milieux de la finance et de l'assurance apparaissent ainsi comme les seuls secteurs économiques qui exprimaient une préférence pour les œuvres d'art. Cette tendance se maintient tout au long des années 1970 et des années 1980, environ la moitié des banques et des compagnies d'assurance choisissant la reproduction d'œuvres d'art pour illustrer leurs calendriers. Ce sont souvent des peintures à l'huile d'artistes modernes français, des impressionnistes jusqu'à Matisse et Picasso, en passant par le douanier Rousseau, Chagall, Utrillo ou Marie Laurencin. Ce sont également des peintres de *yōga*,

pp. 186-189. Cette analyse est fondée sur 750 calendriers créés par les entreprises, dont 655 sont présentés à l'exposition des calendriers en 1975 qui eut lieu au grand magasin Tōbu, à Ikebukuro.

⁵³⁷ *Les études sur les calendriers*, Insatsu Jihō Sha, 1975, p. 188.

comme Ryûzaburô Umehara, Shikanosuke Oka, Takeshi Hayashi, ou Seiji Tôgô, influencés par les peintres modernes français. Les peintures choisies sont en général figuratives, ce sont des paysages, des natures mortes, et très souvent des portraits de jeunes femmes. Le choix des peintres est varié ; cependant, Renoir est définitivement le peintre le plus souvent et le plus régulièrement choisi. Chaque année, plusieurs banques et de compagnies d'assurance font figurer une peinture de Renoir dans leur calendrier⁵³⁸ [voir annexe 4]. Quatre banques en 1964, sept banques et de compagnies d'assurance en 1970, sept en 1980 et six en 1985 choisissent une peinture de Renoir, toutes représentant une femme ou une jeune fille. Comme alternative à Renoir, on peut aussi trouver une peinture de Berthe Morisot, ou de Mary Cassatt, représentant toujours une femme ou une jeune fille. En élargissant notre champ d'étude au-delà des banques et des compagnies d'assurance, nous constatons par exemple qu'en 1980 sont sortis jusqu'à dix calendriers comportant une peinture de Renoir. Certes, par rapport au nombre total de calendriers créés chaque année --- cinq cent trente calendriers ont été retenus pour la sélection finale du concours de calendriers en 1980 ---, dix calendriers de Renoir cela semble peu. Mais le calendrier avec une image de Renoir est tout de même devenu un modèle pour les calendriers de banque, comme le montre bien le commentaire suivant, portant sur le calendrier de la Banque Asahi Shinyô Kinko en 1985.

C'est un calendrier typique de la banque ! Mais Renoir est toujours un bon choix. On voit les reproductions de ses œuvres tous les ans. Elles conviennent tellement bien au calendrier que l'on se sent à l'aise. (Renoir, « Le portrait d'une jeune femme », Asahi Shinyô Kinko, banque 1985.)

Comment peut-on établir un stéréotype du calendrier de banque à partir de quelques calendriers de Renoir ? Nous pouvons énumérer quelques facteurs qui attestent ce lien entre le calendrier typique d'une banque et la peinture de Renoir. D'autres artistes étaient aussi très populaires en tant qu'illustration. Mais aucun n'a été choisi aussi régulièrement que Renoir plusieurs années de suite. Le style de peinture de Renoir

⁵³⁸ *Études sur les calendriers* ne présentent que les images en noir et blanc des calendriers, sans notice précisant l'original. Le commentaire sur chaque calendrier ne mentionne pas toujours le nom du peintre. Pour établir cette liste, nous ne pouvons qu'établir des suppositions à partir des images, souvent de mauvaise qualité, sur le nom des peintres.

représentant une femme est facile à reconnaître. La forme du calendrier de banque et le grand nombre d'exemplaires dans lequel il est distribué contribuent à renforcer le lien entre Renoir et le calendrier. Peu après la guerre, les banques se mirent d'accord entre elles pour adopter le système du calendrier à une seule feuille, afin de limiter les coûts de production⁵³⁹. Le milieu de l'assurance a suivi l'exemple et souvent choisi ce même style. Le nombre des clients des banques est généralement plus important que pour d'autres entreprises. Cette simplification de forme était donc une solution pour pouvoir continuer à distribuer un calendrier à tous les clients. Le résultat est que l'utilisateur du calendrier voit la même image toute l'année. Mais pourquoi les banques et les compagnies d'assurance avaient-elles donc une prédilection pour Renoir ? Quelles particularités de ces secteurs économiques expliquent cette préférence ?

○ *Les particularités des milieux de la finance et de l'assurance*

La fabrication du calendrier est un projet important pour les entreprises, car le calendrier est un moyen de communication important, un des éléments qui contribue à la formation de leur image. Les entreprises font donc très attention au design du calendrier. À l'exception de certains milieux spécifiques, ou de certaines entreprises, qui donnent carte blanche aux graphistes pour créer un calendrier au design pointu, la plupart du temps les graphistes n'ont pas de réelle liberté de création, notamment lorsqu'il s'agit d'un calendrier de banque. Lorsque le calendrier d'une banque, Heiwa Sôgo Ginkô, reçoit un prix en 1967, la personne chargée de production raconte combien il est difficile de produire un contenu intéressant :

De la conception jusqu'à la mise en impression, en passant par le dessin et la mise en page, il faut obtenir l'accord des supérieurs à chaque étape. Notamment, pour la dernière mise en page avant l'impression, il faut montrer le produit au sous-chef, au directeur du département, au directeur général et au comité des administrateurs délégués, qui ne connaissent rien aux photos, à la couleur ou au design, et qui sont très occupés à suivre des courbes de chiffres d'affaires du matin au soir, et il faut obtenir leur accord. [...] Même si l'on se montre inventif, ils rejettent toutes les propositions d'une phrase, « cela ne va pas pour la banque » ou « c'est trop voyant ».

⁵³⁹ 鎗木義次「一枚ものカレンダーの周囲」(Yosiji Shinogi « Autour des calendriers d'une page »), *Études sur les calendriers*, 1968, p. 307.

Le résultat est que, même si l'on dépense énormément d'argent pour la production, tous les calendriers de banques ressemblent les uns aux autres⁵⁴⁰.

Nous constatons à travers ce témoignage combien la banque était attentive à la création de son calendrier et combien lui importait l'image qu'il pouvait véhiculer auprès de ses clients, car « le calendrier est à la fois un objet de communication, intermédiaire entre les clients et la banque, un cadeau pour les clients et aussi un visage de la banque⁵⁴¹. » Contrairement à certaines entreprises, dans le prêt-à-porter par exemple, qui n'auraient pas de difficulté à lancer un calendrier novateur pour se donner l'air d'être à la pointe de la mode, les banques préfèrent cultiver le stéréotype, pour éviter le moindre risque de gêner leurs clients. Elles préfèrent sans doute créer un calendrier stéréotypé pour donner une image de sûreté, de stabilité. C'est cette attitude conservatrice des milieux de la finance et de l'assurance qui leur fait choisir les mêmes peintres à plusieurs reprises. En même temps, contrairement à l'industrie automobile ou aux fabricants d'électroménagers, les produits financiers et de l'assurance n'ont pas de forme. Les banques et les compagnies d'assurance ne peuvent donc pas présenter de photos de leurs produits sur leurs calendriers. Les images utilisées doivent représenter leurs valeurs, la sûreté, la stabilité, l'authenticité ou la classe. Quelles sont les images concrètes qui permettent de représenter ces concepts, comme la stabilité ou la classe, que les banques et les compagnies d'assurances veulent afficher ? La peinture à l'huile est souvent un recours pour présenter ces images.

Il y a encore une autre difficulté pour les calendriers des banques. Comme nous l'avons déjà dit, les calendriers sont toujours au format d'une page. Il est donc important de trouver une image qui ne fatigue pas les gens pendant un an. Pour cette raison, les banques évitent par exemple de choisir une photographie, même un portrait de femme, un thème qu'elles aiment pourtant utiliser lorsqu'il s'agit d'une reproduction de peinture.

Il est rare d'utiliser une photographie de femme pour les calendriers de banques. Même s'il

⁵⁴⁰ 鈴木荘史(Shôji Suzuki), Heiwa Sôgo Bank, département de la communication, « Il est difficile pour les calendriers de banques d'obtenir un prix », *Études sur les calendriers*, 1967, p. 48.

⁵⁴¹ 三井銀行・取締役社長「特集：トップ経営者は、カレンダーをどう考えているか？」(Le PDG de la banque Mitsubishi Ginkô, « Que pensent les dirigeants des entreprises concernant le calendrier ? »), *Études sur les calendriers*, 1968, p. 289.

s'agit d'une œuvre photographique d'un photographe important, nous hésitons à l'utiliser. [...]

Nous nous demandons si l'on ne se fatigue pas de la regarder tous les jours pendant un an⁵⁴².

De plus, la finance et l'assurance ont une clientèle très large par rapport aux autres secteurs économiques. Leur clientèle va des particuliers aux grandes entreprises, en passant par les petits commerçants. Elle comprend également des établissements variés, de l'école à l'hôpital. Quant à leur clientèle de particuliers, elle couvre tous les âges, tous les sexes, et toutes les classes sociales. Alors qu'une marque de produit de beauté, par exemple, va privilégier un calendrier qui plaise aux femmes, les banques et les entreprises d'assurance doivent trouver un design qui convienne à toute leur clientèle, et pour tous les lieux éventuels, l'école, l'hôpital, le domicile des particuliers. Une image qui convient parfaitement pour décorer le mur d'un commerçant n'est peut-être pas du tout adéquate pour un hôpital. Les banques essayaient donc de créer un calendrier passe-partout. Pour cette raison, elles n'ont jamais choisi de nu de Renoir, même si les nus de Renoir n'étaient pas considérés comme provocateurs au Japon à cette époque et étaient exposés normalement dans les musées ou dans les grands magasins lors des expositions temporaires. Toutes les images de Renoir que les banques choisirent représentaient soit une femme, soit une jeune fille.

Les banques et les compagnies d'assurance devaient tenir compte de nombreuses contraintes pour leurs calendriers, ce qui les a obligés à faire souvent les mêmes choix. Les portraits de femmes de Renoir étaient une des images qu'elles ont pu choisir en toute tranquillité. Elles considéraient qu'ils pouvaient représenter l'authenticité et la classe, sans gêner personne. Bien entendu, elles considéraient aussi que les portraits de Renoir plaisaient à la majorité de leur clientèle.

○ *Les réactions*

D'après les rapports des expositions de calendriers, les commentaires sont plutôt favorables concernant ce choix systématique de Renoir par les banques. Les discussions se focalisent non pas sur ce choix, mais plutôt sur son traitement, sur la qualité de la reproduction et la mise en page.

⁵⁴² *Études sur les calendriers*, 1975, p. 206. Commentaire sur le calendrier d'Aoki Shinyô Kinko (banque), no. 62.

Il est vrai que c'est banal, mais c'est un bon calendrier tout de même. (Renoir, « À la terrasse », Nihon Ginkô, banque, 1965)⁵⁴³

C'est gai. Ce calendrier convient au bureau, mais la couleur du fond (vert) et celle du cadre (doré et violet) sont trop fortes et ne va pas avec la peinture. (Renoir, « À la terrasse », Mitsubishi Ginkô, banque, 1975)⁵⁴⁴

Nous trouvons cependant aussi une critique sur ce choix répété :

C'est un calendrier stéréotypé de banque. Aucune nouveauté. (Renoir, « Deux filles lisant », Yamato Ginkô, banque, 1985)⁵⁴⁵

Le fait d'introduire un nouveau type d'image n'est pas toujours apprécié. Certains calendriers de banque tentèrent ainsi de changer, en choisissant des œuvres d'autres peintres modernes français. Le choix du « Portrait de Berthe Morisot » de Manet pour le calendrier de la banque Sumitomo, par exemple, fut sévèrement critiqué :

C'est trop prétentieux comme choix. Ils sont trop attachés à donner une image de classe. [...] Le problème, c'est d'avoir choisi celle-ci parmi les œuvres de Manet. Ils auraient dû choisir quelque chose de plus doux. (Sumitomo Ginkô, banque, 1975)⁵⁴⁶

Quant à la peinture de Gauguin représentant deux Tahitiennes :

Personnellement, j'aime bien les œuvres de Gauguin. Mais il me semble qu'elles sont un peu trop sinistres pour les calendriers. Les calendriers des banques doivent être plus populaires. Il

⁵⁴³ *Études sur les calendriers*, 1965, p. 78. Commentaire sur le calendrier de Nihon Ginkô (banque), no. 116.

⁵⁴⁴ *Études sur les calendriers*, 1975, p. 208. Commentaire sur le calendrier de Mitsubishi Ginkô (banque), no. 87.

⁵⁴⁵ *Études sur les calendriers*, 1985, p. 216. Commentaire sur le calendrier de Yamato Ginkô (banque).

⁵⁴⁶ *Études sur les calendriers*, 1975, p. 208. Commentaire sur le calendrier de Sumitomo Ginkô (banque), no. 89.

aurait dû choisir un peintre plus gai. (Chiba Ginkô, banque, 1975)⁵⁴⁷

Ils ne considéraient pas que toutes les peintures françaises représentant une jeune femme puissent convenir au calendrier. Le meilleur choix pour le calendrier semble donc être une image de femme, douce, gaie et familière au public. Non seulement il faut donner une image de classe, mais les calendriers des banques doivent aussi être populaires, et donner à la clientèle un sentiment de familiarité.

Pendant les années 1980, les œuvres d'un peintre japonais, Tadahiko Nakayama, étaient souvent utilisées comme choix alternatif à Renoir, attirant de bonnes critiques lors de l'exposition des calendriers :

Nous apprécions le choix d'une dernière œuvre de Tadahiko Nakayama, le peintre à l'huile le plus populaire peignant les jolies femmes. On se sent de la sympathie pour la forme et la couleur douce à la manière Renoir. Elle convient tout à fait à un calendrier de banque, bien qu'il soit stéréotypé⁵⁴⁸.

Le style de ce peintre ressemble à celui de Renoir, et, comme pour les œuvres de Renoir, on considère que « La femme de Tadahiko Nakayama combine la classe et la familiarité nécessaires pour les calendriers. »⁵⁴⁹ Non seulement son style ressemble à celui de Renoir, mais il fait poser son modèle, sa femme en fait, habillée avec une robe française du XIX^e siècle, qu'il collectionnait, et dans son atelier meublé en style européen⁵⁵⁰.

Les calendriers de banque utilisent également un portrait de femme ou d'enfant de style rococo. Nous ne pouvons pas reconnaître tous les peintres à partir des reproductions parues dans les *Études sur les calendriers*, mais, au-delà des œuvres de Renoir elles-mêmes, l'ensemble de ces images de jeunes femmes douces forme le stéréotype des calendriers des banques et conforte aussi une image de Renoir auprès du

⁵⁴⁷ *Études sur les calendriers*, 1975, p. 205. Commentaire sur le calendrier de Nihon Ginkô (banque), no. 58

⁵⁴⁸ *Études sur les calendriers*, 1980, p. 81. Commentaire sur le calendrier de la banque Ôgaki Kyôritsu Ginkô.

⁵⁴⁹ *Études sur les calendriers*, 1980, p. 102. Commentaire sur le calendrier de la banque Daitô Sôgo Ginkô.

⁵⁵⁰ Vers 1974, il vit une robe de Paul Poiret (1879-1944) dans un magasin à Ginza et se mit à collectionner les robes, qu'il achetait à chacun de ses voyages en Europe. Sa collection de robes anciennes compte trois cents pièces.

public. Les utilisateurs de calendriers ne sont pas toujours attentifs au nom du peintre. C'est aussi grâce à cet ensemble d'images que le public a l'impression que « l'image de ses œuvres est souvent utilisée pour le calendrier de banques ».

Accrochés pendant un an sur le mur, chez les particuliers ou dans des lieux publics, les calendriers contribuent à diffuser des images, notamment celles de Renoir. Les calendriers de banque, notamment grâce à leur important tirage, permirent un accès à l'art auprès de tous les types de publics.

4 : Conclusion

La reproduction joua un rôle primordial pour la diffusion de l'image impressionniste. Pendant la période qui suit immédiatement la guerre, la reproduction de qualité, elle-même objet précieux, remplaçait la peinture. Présentée dans les musées, elle était appréciée autant qu'une œuvre unique. La première rencontre avec l'art occidental se fit par l'expérience du contact avec ces reproductions de l'art moderne français et des peintures impressionnistes. Puis, la fondation de revues d'art, la publication de livres et de collections de livres d'art destinés au grand public contribuèrent à la popularisation de l'art occidental. Les textes et les visions présentés dans ces livres, très centrés sur l'art moderne français, en partant de l'impressionnisme, imposèrent une vision particulière de l'histoire de l'art. Elles permirent également de diffuser le terme technique d'« impressionniste ». Avec la montée de l'intérêt pour la culture pendant les années 1960 et notamment 1970, de nombreuses collections de livres d'art furent publiées. Vendues quelquefois par correspondance avec les objets de ménage, elles devinrent un objet de culture extrêmement banal. Enfin, les images populaires comme celles contenues dans les calendriers permirent de toucher un public qui ne s'intéressait pas particulièrement à l'art. Ces reproductions de toutes formes permirent au grand public de se familiariser avec la peinture impressionniste après la guerre.

DEUXIEME PARTIE :

LES QUATRE HEROS DE LA PEINTURE MODERNE FRANÇAISE

Chapitre 1 : Van Gogh

« Comment un individu nommé Vincent Van Gogh a-t-il été peu à peu constitué en héros ? Comment les moments de sa biographie sont-ils devenus motifs légendaires ? » Ainsi s'interroge Nathalie Heinich dans son livre intitulé « La Gloire de Van Gogh : Essai d'anthropologie de l'admiration »⁵⁵¹. Van Gogh est aujourd'hui un peintre très célèbre à la fois pour ses œuvres et pour sa vie. Il est un exemple de génie qui souffrit de l'incompréhension du public.

Dans une étude analysant la réception de Van Gogh en Europe, Carol Zemel distingue trois phases de sa réception en Europe : pendant les années 1890, pendant les années 1900, et après 1912⁵⁵². Pendant les années 1890, les critiques rapprochaient le peintre du symbolisme ; pendant les années 1900 du fauvisme et de l'expressionnisme. Pendant ces deux phases de sa réception, Van Gogh était traité du point de vue stylistique et esthétique. À partir de la troisième phase, les auteurs se concentrèrent à sur la vie et sur la personne de Van Gogh. D'après Zemel, la guerre de 1914-1918 vit son image héroïque, Van Gogh devint le symbole de l'affliction et de l'abnégation pour une cause noble. En Europe, il fallut donc trente ans pour que se forme une légende autour de Van Gogh.

Au Japon, la légende de Van Gogh se forma presque en même temps qu'en Europe. Le nom de Van Gogh fut cité pour la première fois en mars 1910, sans qu'il lui fût accordé une importance particulière. Deux ans et demi plus tard, en novembre 1912, *Shirakaba*, revue littéraire et artistique fondée par de jeunes écrivains, lui consacra un numéro spécial, voyant dans ce peintre un artiste idéal. La légende sur Van Gogh se forma ainsi en à peine deux ans.

Van Gogh est aujourd'hui l'un des peintres les plus reconnus au Japon, pour ses œuvres et pour sa vie, à la fois. La légende de Van Gogh formée pendant les années 1910 fut largement diffusée après la guerre. En quoi consiste cette légende formée pendant les années 1910 ? Est-elle différente de celle en Europe ? Comment s'est-elle diffusée après la guerre ? La légende formée pendant les années 1910 et l'image diffusée après la guerre sont-elles différentes ?

⁵⁵¹ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh : Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Éditions de Minuit, 1992.

⁵⁵² Carol M. Zemel, *The Formation of a Legend Van Gogh Criticism : 1890-1920*, Ann Arbor : UMI Research Press, 1977.

1. La réception de Van Gogh avant la guerre

Au Japon, Van Gogh est sans doute l'un des peintres occidentaux les plus admirés. On lui consacra de nombreux textes depuis 1910. La réception de Van Gogh des années 1910 jusqu'à la guerre a déjà fait l'objet de plusieurs recherches. L'étude la plus récente et la plus complète a été écrite par Nagahiro Kinoshita, publiée en 1992 sous le titre de « Gogh comme l'histoire de pensée : La réception de reproductions et l'imagination »⁵⁵³. Comme le titre l'indique, l'auteur voulait réfléchir, à travers la réception du peintre, sur l'évolution des idées au Japon à l'époque moderne. Car étudier la formation de « la légende » de Van Gogh au Japon, c'est repenser le système idéologique et le fonctionnement qui la rend possible. Van Gogh était profondément ancré dans la pensée des jeunes intellectuels notamment des années 1910 et servit de support à leurs idées.

Kinoshita recueille dans son livre des extraits de quatre-vingt-onze textes publiés entre 1910 et 1944, de neuf textes publiés entre 1950 et de 1958, l'année de la première exposition Van Gogh au Japon. Les textes furent écrits par une soixantaine d'auteurs, écrivains, poètes, critiques littéraires et artistiques, peintres et historiens de l'art. Kinoshita divise la réception de Van Gogh en quatre parties : la période entre 1910 et 1913, entre 1914 et 1925, entre 1926 et 1947, et enfin la période après la guerre jusqu'à la première exposition Van Gogh en 1958. La période la plus féconde est celle entre 1910 et 1925. Il dénombre notamment onze articles en 1911 mentionnant le nom de ce peintre, huit articles en 1912, dix-neuf en 1913, dix articles en 1924. Il constate ainsi quatre-vingts articles publiés en seize ans entre 1910 et 1925. Cette période coïncide avec la période de publication d'une revue littéraire et artistique *Shirakaba*, fondée en avril 1910 et publiée jusqu'en août 1923. Ce sont en fait les membres d'un cercle littéraire, fondateurs de cette revue, qui découvrirent ce peintre et furent les instigateurs de l'engouement pour ce peintre. Van Gogh devint, avec Cézanne et Rodin, une idole des membres de la revue *Shirakaba*.

Le nom de Van Gogh fut aussi cité dans un article publié en mai 1910, d'Ôgai

⁵⁵³ 木下長宏『思想史としてのゴッホ：複製受容と想像力』學藝書林(Nagahiro Kinoshita, *Gogh comme l'histoire de pensée : La réception de reproductions et l'imagination*, Gakugei Shorin), 1992.

Mori, écrivain (1862-1922)⁵⁵⁴. Après avoir terminé ses études de médecine, entre 1885 et 1889 en Allemagne, Ôgaï s'abonna à un journal allemand pour apprendre les nouvelles de l'Europe et publia dans un magazine *Subaru* une série d'articles en série intitulée « Mukudori Tsûshin » (Les nouvelles du sansonnet) dans lesquels il les présentait⁵⁵⁵. Dans ses articles, il cita le nom de Van Gogh plusieurs fois avec d'autres peintres européens comme Cézanne ou Matisse. Toutefois, Ôgaï n'avait pas d'intérêt particulier pour ce peintre. Il avait plutôt des réserves sur la nouvelle tendance artistique. D'après lui, il était dangereux de la suivre sans critique : « À Secession à Berlin, il y avait de nombreuses œuvres peintes avec de la couleur nette comme celle de Cézanne, Van Gogh et Matisse. En comparaison avec ces œuvres, celles accordant l'importance à la gradation de la gamme des couleurs peuvent paraître démodées, même quand elles sont faites avec de l'habileté. [...] Mais il est tort de penser que ces peintures qui peuvent paraître démodées ont perdu la valeur artistique. Les peintures de Corot ou de Courbet ont la valeur éternelle⁵⁵⁶. » Il constate dans d'autres articles de la même période, citant le nom de Van Gogh, qu'il ne montrait pas d'intérêt particulier pour lui.

1-1. *Shirakaba*, revue littéraire : formation de l'image d'un héros

Ce fut un petit cercle des jeunes gens autour de la revue *Shirakaba*, qui accueillit Van Gogh avec une grande passion jusqu'à le considérer comme artiste idéal. Saneatsu Mushanokôji (1885-1976), un des membres fondateurs de la revue *Shirakaba*, se rappelle plusieurs dizaines d'années plus tard en 1958 sa première rencontre avec Van Gogh⁵⁵⁷ : « J'ai appris le nom de Van Gogh à l'âge de 23 ou 24 ans, il y a environ cinquante ans. Je m'abonnais alors à une revue d'art allemande populaire. Dans cette revue, il était écrit qu'un certain peintre Van Gogh, peintre hollandais, avait une grande influence sur les jeunes peintres allemands. » Comme Ôgaï, Mushanokôji s'abonnait à une revue d'art allemande par laquelle il recevait des informations sur les actualités

⁵⁵⁴ Ôgaï est connu aujourd'hui comme un grand écrivain du temps moderne. Médecin major, il fut envoyé en Allemagne pour approfondir ses études. Après ses études, à côté de son travail, il se dévoua à la littérature. Doué pour les langues étrangères, il s'occupe de la traduction des œuvres littéraires, « Improvisatoren » d'Andersen, « Faust » de Goethe, « Salomé » d'Oscar Wilde.

⁵⁵⁵ Le titre de l'article vient de son prénom d'écrivain. Une des caractères de son prénom signifiant le sansonnet.

⁵⁵⁶ cité par Kinoshita, 1992, *op.cit.*, p. 38.

⁵⁵⁷ Saneatsu Mushanokôji, *Asahi Shimbun*, le 22 octobre 1958.

artistiques en Europe. « Un jour, j'ai commandé par l'intermédiaire de Maruzen (une librairie spécialisée en importation des livres) un livre allemand sur le néo-impressionnisme⁵⁵⁸. J'ai trouvé une reproduction de Van Gogh dans ce livre. Plus tard, j'ai commandé un livre sur Van Gogh de Meier-Graefe et un recueil des lettres de Van Gogh. J'ai été pris ainsi d'un engouement pour Van Gogh » se rappelle-t-il. Nous voudrions souligner le fait que l'engouement de cet écrivain pour Van Gogh fut provoqué par une reproduction, le texte de Meier-Graefe, des lettres du peintre et non pas par les œuvres originales de Van Gogh.

Le nom de Van Gogh fut mentionné pour la première fois dans la revue *Shirakaba* en novembre 1910, dans son huitième numéro, consacré à Rodin. Yori Saitô (1885-1959), peintre, mentionna le nom de Van Gogh avec une admiration dans son article sur Rodin. Ayant étudié en France entre 1906 et 1908, il était influencé par les peintres post-impressionnistes et les Fauves. Il visita probablement une exposition Van Gogh dans une galerie parisienne en janvier 1908⁵⁵⁹. En parlant de la copie de Millet faite par Van Gogh, Yori dit que, même si elle ne ressemble pas à l'original, du point de vue de la couleur et de la forme, Van Gogh réussit à créer une copie qui possède elle-même une valeur artistique. « Si, comme Van Gogh, l'on ne fait pas d'effort pour aller plus loin de l'intérieur sans s'attacher à la forme, un art vivant ne naîtra jamais », dit-il⁵⁶⁰. Yori donne la priorité à l'état d'âme de l'artiste, ce qu'il appelle « l'intérieur », négligeant l'aspect plastique, la couleur et la forme. Nous pouvons constater ici l'arrivée de l'esthétique expressionniste, qui se diffuse rapidement parmi les jeunes peintres. Ils fondèrent leur propre société d'artiste, Fyûzan-kaï (Association du fusain), dont nous parlerons plus tard.

En été 1910, Mushanokôji conseilla à Kikuo Kojima (1887-1950), historien de l'art, de traduire des lettres de Van Gogh. La traduction fut publiée dans le numéro de février 1911 de *Shirakaba*⁵⁶¹. Dans un premier temps, aucune reproduction de ses

⁵⁵⁸ Le terme « néo-impressionnisme » et « post-impressionnisme » sont souvent utilisés identiquement.

⁵⁵⁹ Le catalogue de cette exposition fut découvert dans l'atelier de Yori en 1976 : 「ゴッホ展に贈る話題：日本紹介のナゾとける：故斎藤与里画伯、パリで“対面”感動。1908年の回顧展：遺品から出品目録」『東京新聞』(Le mystère de la première présentation de Van Gogh : peintre Yori Saitô », *Tôkyô Shimbun*), édition du matin, le 11 novembre 1976.

⁵⁶⁰ 斎藤与里「ロダンに就いて起る感想」『白樺』(Saitô Yori, « L'impression évoquée par Rodin », *Shirakaba*), vol. 1, no. 8, novembre 1910, p. 23.

⁵⁶¹ 虎耳馬「ヴィンセント・ヴァン・ゴッホの手紙 (一)」『白樺』(Kojima, « Les lettres de Van Gogh », *Shirakaba*), vol. 2, no. 2, février 1911, pp. 129-140.

œuvres ne fut présentée dans la revue. Ses lettres précédèrent ainsi des reproductions de ses œuvres. Ce fut une particularité de la réception de Van Gogh au Japon. La postface du numéro suivant annonce : « on présentera bientôt des reproductions des œuvres de Van Gogh. Mushanokôji dit qu'arrivera bientôt un bon livre⁵⁶². » La première reproduction parue dans la revue *Shirakaba* fut un dessin à la plume « La rivière et un pont », inséré dans le numéro de juin 1911 [voir ill. 16].

Tout au long de l'année 1911, Mushanokôji mentionna à plusieurs reprises Van Gogh dans ses écrits. Par exemple, dans son texte publié dans le numéro de juin 1911⁵⁶³ : « J'ai déjà 26 ans. Je souhaite devenir aussi grand que Cézanne, Hodler et Van Gogh. Mais c'est comme si un petit écolier souhaite devenir un général major. » Il lui dédia un poème : « Van Gogh / Vous, qui avez la volonté de fer enflammée / chaque fois que je pense à vous / l'énergie naît en moi / l'énergie pour monter très haut / pour aller jusqu'au bout⁵⁶⁴. » Il répète dans le numéro de septembre que, lorsqu'il pense à Rodin, à Verhaeren ou à Van Gogh, il sent que la force et l'espoir pour vivre naissent en lui comme les bonzes en pensant à Bouddha et les chrétiens à Christ⁵⁶⁵. Van Gogh est considéré ici comme un objet de culte. Mushanokôji voulait apprendre par ces artistes européens la manière de vivre, comme s'il y trouvait un fondement éthique à sa vie, comme si toutes les questions sur la création artistique se résoudraient.

○ *L'activité des membres de Shirakaba : organisation des expositions des reproductions et la tentative de fondation d'un musée Shirakaba*

Il faut souligner le fait que les admirateurs de Van Gogh à cette époque ne connaissaient ses œuvres que par l'intermédiaire de reproductions, sauf quelques artistes qui avaient fait leurs études en Europe. Après le dessin à la plume « La rivière et un pont » inséré dans le numéro de juin 1911, plusieurs reproductions des œuvres de Van Gogh, en noir et blanc bien entendu, furent publiées dans le numéro d'octobre 1911 : « Autoportrait avec la pipe », « Le Paysage », « Le Facteur », « Le Chemin de la

⁵⁶² 同人「編集室にて」(un membre de Shirakaba, «La Postface », *Shirakaba*, vol. 2, no. 3, mars 1911, p. 125

⁵⁶³ 武者小路実篤「De mon journal intime : la rêverie à l'occasion de mon anniversaire」(poème), *Shirakaba*, vol. 2, no. 6, juin 1911, p. 54.

⁵⁶⁴ 武者小路実篤「成長」(Saneatsu Mushanokôji, « l'accroissement » sept poèmes), *Shirakaba*, vol. 2, no. 7, juillet 1911, p. 40.

⁵⁶⁵ 無車「六號雜記」(Musha, « Rokugô zakki »), *Shirakaba*, vol. 2, no. 9, sept. 1911, p. 161

campagne en Provence » et un dessin à la plume du « Pont de l'Anglois » avec le facsimilé d'une lettre. La revue *Shirakaba* présentait régulièrement des reproductions des œuvres de Van Gogh « Le Cyprès » et « Le Père Tanguy » en janvier 1912, « La Fontaine » en juin 1912. Le numéro de novembre 1912 fut consacré entièrement à Van Gogh, avec six articles et neuf reproductions.

À côté de publications de la revue, les membres de *Shirakaba* organisèrent des expositions artistiques. À l'occasion de la sixième exposition, en janvier 1913, cinquante reproductions de Van Gogh furent présentées, avec quinze reproductions de Cézanne, trente de Gauguin, trente de Matisse, huit de Munch, onze de Toulouse-Lautrec, entre autres. À l'occasion de cette exposition, trente-six œuvres de cinq artistes furent reproduites en format carte postale. Même après la fin de l'exposition, les gens, notamment ceux qui habitaient loin de Tôkyô et ne pouvaient pas visiter l'exposition, n'arrêtaient pas de demander l'envoi de ces cartes postales⁵⁶⁶.

Il ne faut pas oublier, toutefois, que les jeunes du groupe *Shirakaba* ne négligeaient pas les œuvres originales. Dans la postface du numéro de septembre 1917, Mushanokôji exprima ainsi son désir d'avoir au Japon les œuvres originales des maîtres occidentaux :

Combien admirons-nous leur bienveillance si des riches achètent les chefs-d'œuvre occidentaux que nous aimons tant. Je pense qu'il y doit avoir quelqu'un. S'ils achètent des œuvres de Rembrandt, Greco, Goya, Chavannes, Cézanne, Van Gogh, etc., plutôt que les œuvres d'art japonais, cela peut donner une influence vivante et importante dans la société. Ce sera un travail bienfaisant et un honneur pour eux, et on sera reconnaissants de leur acte⁵⁶⁷.

Sans se contenter d'attendre la bienveillance des riches, le groupe de *Shirakaba* prit l'initiative de rassembler des fonds sur l'initiative de Mushanokôji. Dans le numéro suivant, ils publièrent un article intitulé « À propos de la création d'un musée » pour organiser une collecte auprès des lecteurs. On pouvait y souscrire à partir d'un yen. Si la souscription n'atteignait pas 20 000 yens, ils renonçaient à construire le bâtiment du

⁵⁶⁶ Kinoshita, *op.cit.*, p. 68.

⁵⁶⁷ 武者小路実篤「六号雑記」(Saneatsu Mushnokôji « Rokugô Zakki »), *Shirakaba*, vol. 8, no. 9, sept. 1917, p. 249.

musée et organisent une exposition à la place. Ils comptaient acheter d'abord une œuvre de Van Gogh ou Cézanne et les souscripteurs pouvaient voter pour l'un ou l'autre. Ils ont pu collecter 6 754 yens grâce à 1 315 personnes en deux ans et demi. Il semble pourtant que Mushanokôji et les membres de *Shirakaba* ne savaient pas comment acheter les œuvres. Un jour, des lecteurs ardents de la revue *Shirakaba*, Monsieur et Madame Arima, un couple musicien en séjour à Paris, envoya une lettre à Mushanokôji pour lui proposer une collaboration. Ils lui envoyèrent régulièrement des informations sur les peintures disponibles à des galeries parisiennes. Après avoir compris qu'ils ne pouvaient acheter qu'une ou deux peintures de Cézanne pour 6 000 yens qu'ils avaient collectés, les membres de *Shirakaba* décidèrent de demander à leurs amis riches d'acheter des œuvres en attendant d'avoir suffisamment de fonds pour les racheter. Faisant suite à la sollicitation des membres de *Shirakaba*, Koyata Yamamoto, exportateur du coton à Ôsaka, acheta, en février et mars 1920, « Les Tournesols » de Van Gogh (brûlé pendant la guerre)[voir ill. 7], un dessin des « Baigneurs au repos » de Cézanne (Musée Bridgestone) [voir ill. 8] et un dessin de Rodin. Ensuite, avant le mois de septembre 1920, *Shirakaba* acheta un paysage de Cézanne (en dépôt au Musée Ôhara) [voir ill. 9] et une gravure de Dürer. Moritatsu Hosokawa (1883-1970), marquis, descendant direct du seigneur Kumamoto, dans le sud du Japon, acheta un « Autoportrait au chapeau » de Cézanne (Musée Bridgestone) [voir ill. 10]. Hosokawa acquit également une « Baigneuse » de Renoir (Musée Bridgestone) [voir ill. 11], achetée directement auprès du peintre par Shintarô Yamashita, lui-même peintre, et une peinture de Matisse avant 1922. Arima offrit un dessin de Puvis de Chavannes à *Shirakaba*. Influencé par la revue *Shirakaba*, Arima acheta une vingtaine d'œuvres d'artistes français comme Cézanne, Van Gogh, Rodin, Millet et Puvis de Chavannes, qui furent envoyées à son frère au Japon. La plupart de ces œuvres, sauf la sculpture de Rodin conservée actuellement au Musée de l'art moderne du département de Gunma, et quelques aquarelles rachetées par les collectionneurs étrangers, furent détruites pendant la guerre.

Bien que *Shirakaba* ne soit pas arrivé à construire leur musée, il organisa entre le 5 et le 13 mars 1921 une exposition artistique, intitulée « la première exposition du Musée Shirakaba », pour présenter quinze œuvres de l'art moderne, empruntées à Yamamoto, Hosokawa et Arima. Ce fut la première occasion de présenter au Japon des peintures de Van Gogh et de Cézanne. D'après *Shirakaba*, l'exposition fut un grand

succès. Mais contrairement à ce qu'il dit, on n'en parlait peu dans les quotidiens⁵⁶⁸. La première présentation d'un « Tournesol » de Van Gogh ne suscita pas l'intérêt du public. Van Gogh restait toujours l'idole des jeunes écrivains et des artistes.

○ *L'influence de la revue Shirakaba*

La revue *Shirakaba*, en présentant des informations sur l'Europe, voulait trouver une réponse à la question « comment vivre ? » Cette attitude de la revue attira l'intérêt des jeunes de l'époque. Bien que *Shirakaba* soit publié par un groupe d'amateurs, elle finit par avoir une grande influence sur les jeunes intellectuels de l'époque et la génération suivante. C'étaient plutôt des textes des jeunes écrivains de la revue *Shirakaba* et non pas les œuvres de Van Gogh, qui suscitèrent l'intérêt des lecteurs pour ce peintre. Sous l'influence de la revue *Shirakaba*, d'autres revues montrèrent de l'intérêt pour ce peintre. La première reproduction en couleur, « l'Homme coupant du bois », copie d'après Millet, dont Saitô a parlé en 1910, fut publiée pour la première fois au Japon en août 1912, dans le cinquième numéro de *Gendai no Yôga (la peinture occidentale contemporaine)*, une revue d'art fondée en avril 1912, dont Shôhachi Kimura (1893-1958), jeune peintre influencé par la revue *Shirakaba*, dirigeait la rédaction. Il présenta également huit reproductions en noir et blanc, « Autoportrait », « Le Père Tanguy », « La Chambre de Van Gogh à Arles » et « Le Tournesol ».

Des jeunes peintres de l'époque étaient profondément influencés par cette revue *Shirakaba*. Ryûsei Kishida (1891-1929) raconte en 1919, dans le numéro spécial à l'occasion du dixième anniversaire de la revue, sa rencontre avec *Shirakaba* : « Je pense que j'ai acheté pour la première fois le numéro d'avril du tome deux [1911] ou tome trois [1912] de la revue *Shirakaba*. À cette époque, je commençais à comprendre l'impressionnisme et je m'intéressais à cette école. Dans ce numéro, il y avait un article sur Renoir et sa reproduction. Je me rappelle que je l'ai acheté avec de l'exaltation. [...] J'étais encore plus étonné de voir le numéro sur Van Gogh de la même année⁵⁶⁹. »

⁵⁶⁸ *Tôkyô Asahi Shimbun* (le 11 mars 1921) et *Yomiuri Shimbun* (le 2 et le 6 mars 1921) consacrèrent des articles brefs sur l'exposition : 宮崎克己『西洋絵画の到来：日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』日本経済新聞出版社(Katsumi Miyazaki, *L'arrivée des peintures occidentales*, Nihon Keizai Shimbun Shuppan-sha) 2007, p. 257 et p. 258, note 8.

⁵⁶⁹ 岸田隆生「思い出及び今度の展覧会に際して：白樺十週年に際して」(Ryûsei Kishida, « Mes

Touché par une reproduction de l'autportrait de Van Gogh, Kishida lui consacra un poème dans lequel il exprima de la compassion pour la solitude du peintre et la tragédie d'un génie. Après sa rencontre avec les œuvres de Van Gogh, Kishida se mit à peindre à sa manière. Kishida fonda avec Yori Saitô et Kôtarô Takamura, une association d'artistes, *Fyuzan kaï* (association du fusain) et organisa sa première exposition en 1912. Ce fut une association fondée dans la mouvance de la revue *Shirakaba*. Bien que les peintres de *Fyuzan kaï* aient peint stylistiquement dans le style Van Gogh, ils privilégiaient sa personnalité sur son art. « Ce qui est plus important pour moi, ce n'est pas de satisfaire mon intérêt, mais d'améliorer ma personnalité » dit Kishida en 1911⁵⁷⁰. « Son intérêt » signifiait en fait « son art ». Il considérait la personnalité comme la base de l'art, comme si l'art était le reflet d'une personnalité.

À l'occasion de l'exposition de l'association, les œuvres présentées furent sévèrement critiquées par des critiques et des historiens de l'art comme imitation superficielle de Van Gogh ou de Matisse. Du point de vue stylistique, les peintres de *Fyuzan kaï* essayèrent ensuite de sortir de l'imitation et de développer chacun leur style. Malgré cela, Van Gogh les marqua spirituellement au début de leur carrière.

1-2. Les particularités de la première réception de Van Gogh au Japon

La revue *Shirakaba* fut fondée pour s'opposer la tendance naturaliste aux milieux littéraires de l'époque. Les membres de *Shirakaba* visaient à l'idéalisme, accordant de l'importance à la personnalité des artistes. Ils pensaient même qu'un grand homme créait un grand art, et vice-versa. Ils idéalisent ainsi la personnalité de Van Gogh, Cézanne ou Rodin, les artistes qu'ils admiraient. Pour eux, ces grands maîtres sont des artistes idéaux, qui se dévouèrent à son art. Les membres de *Shirakaba*, les jeunes artistes, rêvaient de le faire comme eux. Van Gogh devint ainsi une idole des jeunes intellectuels en très peu de temps. La première citation du nom de Van Gogh par Ôgai Mori, sans y prêter une attention particulière, date de mars 1910. Deux ans et demi plus tard, en novembre 1912, *Shirakaba* lui consacre un numéro spécial. Entre temps,

souvenirs et mon exposition : À l'occasion du dixième anniversaire de *Shirakaba* »), *Shirakaba*, vol. 10, no. 4, avril 1919, p. 362.

⁵⁷⁰ Ryûsei Kishida, une note datée du 29 décembre 1911, citée par Kinoshita, 1992, *op.cit.*, p. 58.

les membres de *Shirakaba* exprimèrent leur admiration, publièrent les reproductions et la traduction de ses lettres. La légende de Van Gogh, qui aura une influence exclusive sur sa réception au Japon fut formée en à peine trois ans.

Nous pouvons relever plusieurs éléments qui permirent la cristallisation prompte de l'image héroïque de Van Gogh au Japon. Tout d'abord, les membres de *Shirakaba* n'avaient que des sources très partielles⁵⁷¹. À la fin du numéro spécial sur Van Gogh de *Shirakaba*, de novembre 1912, Yanagi fait une liste des ouvrages sur Van Gogh. Parmi les vingt-et-une publications citées, y compris des articles, le seul texte écrit en français est *Les Lettres de Van Gogh*, éditées par Émile Bernard. Le reste, ce sont des textes anglais et allemand. Yanagi présente notamment le livre de Meier-Graefe, publié en 1910 en Allemagne, comme le livre le plus important et authentique sur Van Gogh. Mushanokôji cita les mots de Meier-Graefe dans le numéro d'octobre 1911. Jirô Abé (1883-1959) précisa que son texte publié dans le numéro spécial sur Van Gogh de *Shirakaba* était basé sur ce livre. Abé écrivit : « La caractéristique de Van Gogh est étrangère à la popularité. Non seulement ses peintures ne se vendaient pas facilement, mais sachant dès le début qu'il était inutile de faire des efforts pour vendre ses toiles, il y a renoncé bravement. De plus, sans trouver ce renoncement douloureux, il obtint en revanche la joie pure⁵⁷². » Bien entendu, en réalité, Van Gogh n'a jamais renoncé à vendre ses toiles. Au contraire. Il voulait toujours vivre de ses créations. Cette fausse information vient en fait des écrits de Meier-Graefe.

Il fut un des premiers critiques qui acclimatèrent l'image héroïque de Van Gogh, peintre d'une âme pure, tourmenté par l'incompréhension de la société bourgeoise. Un autre livre de Meier-Graefe fut traduit en anglais en 1908 sous un titre de *The development of modern art*⁵⁷³, et eut un impact sur les milieux artistiques anglais, qui étaient ignorants des mouvements artistiques de l'Europe continentale. Stimulé par ce livre, Roger Fry organisa en 1910 l'exposition des peintres post-impressionnistes. Cette exposition est à l'origine du terme « post-impressionniste ». Les expositions firent

⁵⁷¹ Les sources de *Shirakaba* sont étudiées dans le texte suivant : 高階秀爾「日本における『ファン・ゴッホ神話』の形成」 関府寺司（編）『ファン・ゴッホ神話』テレビ朝日 (Shûji Takashina, « La formation de “la mythologie de Van Gogh” au Japon », Tsukasa Kôdera (dir.), *The Mythology of Vincent van Gogh*, TV Asahi), 1992, pp. 151-160.

⁵⁷² Cité par Takashina, *ibid.*, p. 156.

⁵⁷³ Julius Meier-Graefe, traduit par Florence Simonds et George Chrystal, *The development of modern art, being a contribution to a new system of aesthetics*, London : William Heinemann ; New York : G.P. Putnam, 1908.

naître des admirateurs de Van Gogh en Angleterre, dont Lewis Hind. Yanagi se référait principalement aux livres anglais, alors que Mushanokôji dépendait des textes allemands. Son texte « Les peintres révolutionnaires » était basé sur les textes de Hind. Il considérait les peintres post-impressionnistes comme des âmes pures devant Dieu. Il pensait qu'ils élevèrent le travail manuel au niveau du mystère. Le titre du texte « Les peintres révolutionnaires » vient de *Revolution in art* de Frank Rutter, traduit par Sôhachi Kimura et publié en 1914⁵⁷⁴. Ce texte fait l'apologie des peintres post-impressionnistes en accordant l'importance à la liberté des artistes. Les membres de *Shirakaba* se référaient ainsi à des livres des idées partiales sur Van Gogh.

À l'exposition à la galerie Grafton en 1910, vingt-et-une œuvres de Van Gogh furent présentées. Ce fut la première occasion de voir les œuvres de Van Gogh pour la plupart des Anglais. Bien que la première présentation de Van Gogh en Angleterre soit tombée à la même époque qu'au Japon, la réaction des Anglais ne fut pas la même. L'exposition fit naître des admirateurs, comme Lewis Hind, mais provoqua en même temps des critiques.

Quels sont les arrières plans de la différence des réactions ? L'admiration aveugle de Van Gogh au Japon est née dans des conditions particulières. Rappelons que Mori Ôgai, écrivain de la génération antérieure à la revue *Shirakaba*, signala le danger de suivre sans critique la nouvelle tendance artistique. Contrairement à son attitude réservée vis-à-vis de Van Gogh, les jeunes écrivains autour de *Shirakaba* sautèrent sur la découverte de Mushanokôji. La réaction de la jeune génération était due au climat des milieux littéraires au Japon à cette époque. Au début de l'ère Meiji, depuis l'ouverture du pays et la naissance du Japon moderne qui la suivit, les Japonais se hâtant de construire un système d'État moderne, la raison d'État passa avant le désir des individus. Pendant les dix premières années de 1900, les intellectuels devinrent conscients de l'opposition entre l'individu et la société. La problématique du romantisme, l'opposition de la société et l'individu et l'accent porté à l'individu surgirent tout d'un coup au Japon à cette époque. Un texte d'un critique littéraire, Chôgyû Takayama (1871-1902) publié en 1901 marqua son époque⁵⁷⁵. Takayama affirma dans ce texte que la morale ou l'idéal

⁵⁷⁴ Frank Rutter, *Revolution in art : an introduction to the study of Cezanne, Gauguin, Van Gogh and other modern painters*, London : The Art News Press, 1910. Traduction japonaise par 木村莊八『藝術の革命』洛陽堂(Sôhachi Kimura, *Geijutsu no kakumei*, Rakuyôdô) 1914, accompagné de 38 illustrations.

⁵⁷⁵ 高山樗牛「美的生活」『太陽』(Chôgyû Takayama, « La vie esthétique », *Taiyô*), août 1901.

de la société n'avait qu'une valeur relative et que l'importance est l'expression du désir et de la passion de chacun. Cette tendance atteint son apogée avec la revue *Shirakaba*. Les membres de *Shirakaba* poursuivirent, quelquefois avec l'innocence de la jeunesse, l'idée de la prééminence de l'individu sur la société. Pour eux, Van Gogh apparaissait comme l'artiste idéal, et d'autant plus qu'il n'avait pas été accepté par la société. Sa pauvreté et sa souffrance étaient la preuve de sa grandeur. Yoshirô Nagayo (1888-1961) écrit dans sa postface au numéro d'août 1912 : « Si jamais un chef-d'œuvre de Van Gogh ou Cézanne était acquis par un homme d'affaires de Tôkyô ou par un riche abominable ? Aurait-on envie d'aller les voir ? Non, jamais ! » Mushanokôji dit, de son côté, qu'« une œuvre d'art remplit sa mission lorsqu'elle est admise par le grand public. » et qu'« elle a une valeur uniquement pendant qu'elle n'est pas encore admise complètement. » Cet esprit anti-bourgeois, un peu innocent, des membres de *Shirakaba* créa leur propre image de Van Gogh à partir de textes limités importés de l'Europe. Le fait qu'ils ne le connaissaient que par l'intermédiaire de textes et de reproductions leur permit des interprétations plus libres.

Comme le rappelle Mushanokôji, il a connu le nom de Van Gogh dans un texte d'une revue d'art allemande et a trouvé ensuite, avec difficulté, des reproductions. Les lecteurs devaient suivre le même processus. *Shirakaba* publia d'abord les textes sans reproductions. Pour la réception de Van Gogh au Japon, les textes précédèrent les images. Les lecteurs rencontrèrent Van Gogh par l'intermédiaire des textes de *Shirakaba* : ils admiraient Van Gogh qui était leur idole. Les reproductions complètent leurs images de Van Gogh en amplifiant leur imagination. *Shirakaba* était avant tout une revue littéraire, créée pour publier les écrits des membres. Ces textes étaient particulièrement importants pour la réception de Van Gogh. Ce n'est pas dans le cadre de l'histoire de l'art que les jeunes intellectuels percevaient Van Gogh. Les textes publiés dans *Shirakaba* n'étaient jamais des analyses des œuvres de ce peintre. Ils parlaient rarement d'une œuvre particulière. Yori Saitô qui compara la copie de Millet par Van Gogh à son original et Ikuma Arishima, peintre, sont des exceptions. Ayant vécu en Europe, ils ont vu les œuvres originales de Van Gogh. Ces deux peintres à part, les membres de *Shirakaba* n'avaient jamais vu les originaux.

Cette attitude des jeunes intellectuels n'était pas sans critique. Kanaé Yamamoto (1882-1946), peintre, séjourna en France entre 1912 et 1917. Connaissant Van Gogh par reproduction, Yamamoto découvrit les originaux de Van Gogh en France.

Alors qu'il avait admiré ce peintre par les reproductions, il fut déçu de voir les œuvres originales. Il trouva leur couleur très laide. Nous pouvons constater plusieurs cas similaires à l'expérience de Yamamoto : l'admiration de Van Gogh à travers les textes et les reproductions et la déception face aux œuvres originales. La critique de Yamamoto était une insulte impardonnable pour Mushanokôji ou Ryûsei Kishida, peintre influencé par Van Gogh. Kishida écrit dans le journal *Yomiuri* : « ce qui est facile, vulgaire et artificiel n'est pas Van Gogh, mais doit être ce certain Yamamoto⁵⁷⁶. » Yamamoto, déconcerté par leur fureur, leur envoya une lettre, qui fut publiée par le *Yomiuri* : « Vous fantasmez sur Van Gogh à partir des reproductions et vous êtes émus par ses idées sans connaître les œuvres originales. J'ai vu les œuvres originales, mais par contre je ne connais pas très bien ses idées. [...] Si un jour, vous et moi-même apprenons tout sur Van Gogh, qui capitulera ?⁵⁷⁷ »

« Si un jour », dit Yamamoto. C'est en fait en 1958 lors de l'exposition Van Gogh que Mushanokôji voit une série d'œuvres originales de Van Gogh. Devant les œuvres, Mushanokôji, qui avait écrit abondamment, ne pouvait que se taire. L'article de Mushanokôji sur « le Facteur Roulin » est intitulé « le visage familier »⁵⁷⁸. Il connaissait bien cette peinture par sa reproduction, mais il n'avait jamais vu l'original :

Ayant vu pour la première fois à cette exposition une de ses peintures (le Facteur Roulin), je suis étonné par la luminosité et la vivacité de la couleur. On sent que c'est un homme bon qui pose avec un peu d'affectation. Toutefois, je ne sais pas quoi écrire à propos de cette peinture. J'étais tout simplement content d'avoir vu l'original que j'avais voulu voir depuis longtemps. Sans vouloir faire des commentaires, je la regardais distraitement avec un visage aussi innocent que Roulin. Pendant que je la regardais, je me sentais de plus en plus heureux⁵⁷⁹.

Mushanokôji, qui avait écrit avec une telle passion sur Van Gogh, se contentait de

⁵⁷⁶ 岸田劉生「ヴァン・ゴッホの絵（一）」『読売新聞』（Ryûsei Kishida « La peinture de Van Gogh », *Yomiuri*), le 22 août 1913.

⁵⁷⁷ 山本鼎「ゴッホの画について」『読売新聞』（Kanae Yamamoto « Sur la peinture de Van Gogh », *Yomiurie*), le 18 septembre 1913.

⁵⁷⁸ Son article fait partie d'une série d'articles publiés dans *Yomiuri*. Chaque fois, l'auteur choisit une œuvre parmi celles présentées à l'exposition.

⁵⁷⁹ 武者小路実篤「ゴッホ展から 7 : なじみの顔『郵便配達夫ルーラン』」『読売新聞』（Saneatsu Mushanokôji, « De l'exposition Van Gogh-7 : Un visage familier "Le facteur Roulin" », *Yomiuri*), le 22 octobre 1958.

regarder « distraitement » une œuvre originale sans rien dire. L'éloquence face aux reproductions et le silence devant les œuvres originales sont une particularité de la réception de Van Gogh au Japon avant la guerre. Nagahiro Kinoshita remarqua le fait que Mushanokôji ou Yanagi, qui ne connaissaient que des reproductions, étaient largement plus éloquents que Saitô ou Arima, qui avaient vu les œuvres originales. « Ce n'est pas la différence de la capacité entre Saitô et Mushanokôji/Yanagi, mais plutôt la différence de la manière de penser entre ceux qui ont l'expérience de vivre physiquement en Europe et ceux qui ont étudié par l'intermédiaire de reproductions » dit-il⁵⁸⁰. D'après lui, c'est justement l'effort de celui qui ne connaît pas les originaux pour s'en rapprocher qui cultiva l'idée et le langage du Japon des temps modernes.

1-3. *Les publications*

Jusqu'à la première exposition de 1958, de nombreux livres sur Van Gogh furent publiés. On pouvait en compter une cinquantaine. Si nous situons sa réception au Japon dans la chronologie établie par Nathalie Heinich⁵⁸¹, nous nous apercevons que le Japon n'était pas très en retard sur l'Europe. Ses lettres furent d'abord publiées en France en 1893, éditées par Émile Bernard. La traduction russe fut publiée en 1908 ; anglaise et hollandaise en 1913 et 1914 respectivement. La traduction japonaise suivit l'année d'après en 1915 ; elle est due à Shôhachi Kimura (1893-1958), peintre, un des membres fondateurs de Fyuzan-kai⁵⁸². Le livre fut réédité en 1933 en livre de poche dans une collection littéraire. Les lettres de Van Gogh furent retraduites et publiées par des éditeurs différents à plusieurs reprises⁵⁸³.

Le souvenir de Van Gogh écrit par une des sœurs du peintre, Elisabeth du Quesne, Van Gogh fut traduit par Jyun-ichi Tago en 1914, et retraduit en 1921 par Kôtarô Takamura, sculpteur proche de *Shirakaba*, toutes les deux à partir de la version

⁵⁸⁰ Kinoshita, 1992, *op.cit.*, p. 50.

⁵⁸¹ Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh*, Paris : Édition de Minuit, 1991.

⁵⁸² 木村莊八 (訳) 『ヴァン・ゴッホの手紙』 洛陽堂(Shôhachi Kimura (trad.), *Les lettres de Van Gogh*, Rakuyôdô), 1915.

⁵⁸³ 木村莊八 (訳) 『ワン・ゴッホの手紙』 アトリエ社 (Traduit par Shôhachi Kimura, Édition Atelier-sha), 1927 ; 土井義信 (訳) 『ファン・ゴッホの手紙』 甲鳥書林 (Traduit par Yoshinobu Doi, Édition Kôchô Shorin), 1942 et 1947 ; 式場隆三郎 (訳) 『ゴッホの手紙 : 弟テオドルへの手紙』 創藝社 (Ryûzaburô Shikiba, Édition Sôgei-sha), 1951 ; Émile Bernard (編) 碓伊之助 (訳) 『ゴッホの手紙』 岩波書店 (岩波文庫) (Traduit par Inosuke Hazama, recueillies par Émile Bernard *Lettres de Van Gogh*, Iwanami Shoten, coll. Iwanami Bunko), 1955

anglaise, intitulée *Personal Recollections of Vincent van Gogh*⁵⁸⁴. La version de 1921 comprend trente-cinq illustrations. Le livre d'Élisabeth du Quesne, retraduit par un autre traducteur, fut publié en 1942 par un autre éditeur en livre de poche, dans une collection littéraire⁵⁸⁵. En 1925, une maison d'édition spécialisée en art, Atelier-sha, publia deux livres d'illustrations. L'un comprend cinq illustrations en couleur et quarante-deux illustrations en noir et blanc⁵⁸⁶. L'autre se compose de trois volumes : paysages, personnages et natures mortes⁵⁸⁷. Atelier-sha republia en 1933 avec les mêmes rédacteurs quatre volumes : paysages, personnages, natures mortes et dessins. Chaque volume présente vingt illustrations en couleur. Bijyutsu Shuppansha, éditeur spécialisé en art, publia en 1941 un album de Van Gogh avec des illustrations en couleur, comprenant soixante-deux reproductions. Quant aux traductions, le livre de Gustave Coquiot fut publié en deux volumes accompagnés de dix-sept illustrations en 1941⁵⁸⁸. Un roman fondé sur la vie de Van Gogh, écrit par Stefan Pollatschek, *Flammen und Farben : Roman das Leben des Maleas Van Gogh*, fut publié également la même année⁵⁸⁹. Un livre de soixante-treize illustrations avec le texte de Julius Meier-Graefe fut publié en 1944. Atelier-sha consacre à Van Gogh le tome douze de la collection de livres de poche sur l'art occidental publié de 1938 à 1940. Pour la publication, encore une fois, ses lettres et sa biographie précédèrent des albums de reproductions. On s'intéresse d'abord à la vie et personnalité du peintre, ensuite à ses œuvres.

Les publications permirent à un public privilégié d'approfondir leurs connaissances sur le peintre et intensifier leur admiration. Sakon Sô (1919-2006), poète et spécialiste de la littérature française⁵⁹⁰, rappelle ainsi sa jeunesse:

⁵⁸⁴ Traduit par 高村光太郎(Kôtarô Takamura) sous un titre japonais 『回想のゴッホ』 (*La mémoire de Van Gogh*), 叢文閣(Édition Sôbunkaku), 1921.

⁵⁸⁵ Traduit par 近藤孝太郎 Kôtarô Kondô, sous un titre japonais 『兄ゴッホの思ひ出』 (Le souvenir de mon frère), 改造社(Édition Kaizô-sha), coll. Kaizô Bunko, no. 1-250, 1942.

⁵⁸⁶ 北原義雄(Yoshio Kitahara) (dir.), *Vincent Van Gogh*, アトリエ社 (Édition Atelier-sha) , 1925.

⁵⁸⁷ 裕伊之助、足立源一郎、小山敬三 (編) 『ヴァン・ゴッホ：原色版』 アトリエ社(Inosuke Hazama, Gen-ichirô Adachi et Keizô Koyama (dir.), *Recueil important des œuvres de Vincent Van Gogh : Reproduction en couleurs*, Édition Atelier-sha), 1925.

⁵⁸⁸ Traduit par 成田重郎(Shigeo Narita), sous un titre japonais 『ゴッホ』 (*Gogh*), Tôkyôdô, 1941, 2 vol.

⁵⁸⁹ Traduit par 式場隆三郎(Ryûzaburô Shikiba), sous un titre japonais 『焰と色：ヴァン・ゴッホの生涯』 (*La flamme et la couleur : la vie de Van Gogh*), 牧野書店 (Édition Makino Shoten) , 1941.

⁵⁹⁰ C'est est le traducteur de *L'Empire des signes* de Roland Barthes, publié de l'édition Shinchô-sha en 1974.

Au printemps 1941, un album des œuvres de Van Gogh fut publié⁵⁹¹ : son prix était seize yens. Lycéen de l'ancien système scolaire, je gagnais ma vie avec de petits boulots. Si j'achète cet album, il me restera que juste pour payer le loyer et la nourriture. J'ai réfléchi et hésité toute la nuit. Lendemain matin, j'ai couru à la librairie. Enfermé chez moi sans aller aux cours, j'ai passé ma journée en regardant l'album jusqu'à très tard le soir, en le fermant une fois et en l'ouvrant de nouveau⁵⁹².

Il s'agit sans doute de l'album publié par Bijutsu Shuppansha, comprenant soixante-deux illustrations. Jeune étudiant, Sakon devait connaître ce peintre par d'autres livres déjà publiés. Il devait avoir une passion toute particulière pour lui, pour qu'il puisse mettre ses derniers sous dans l'achat de cet album. L'image de Van Gogh, formée autour de *Shirakaba*, fut ainsi diffusée parmi les jeunes, en s'intensifiant par des publications diverses.

2. De 1945 à 1958

2-1. Hideo Kobayashi, critique influent

La réception de Van Gogh au Japon après la guerre est marquée par les écrits de Hideo Kobayashi (1902-1983). On le considère comme l'introducteur de la critique moderne au Japon. Hideo Kobayashi est un des critiques littéraires les plus influents au Japon des temps modernes. Critiquant la tendance de la littérature japonaise des années 1930, il a voulu susciter la création d'une littérature moderne au Japon, sur le modèle de la littérature moderne européenne. Se plongeant dans l'univers de l'art et de la musique pendant la guerre, il a publié après la guerre des textes sur Mozart (1946-1947), sur les lettres de Van Gogh (1948-1952) et sur la peinture moderne (1954-1958)⁵⁹³.

⁵⁹¹ Il s'agit sans doute des albums publiés par Édition Atelier-sha, sous la direction de Keizô Koyama, Inosuke Ikari, Gen-ichirô Adachi (小山敬三、裕伊之助、足立源一郎『ヴァン・ゴッホ大画集』アトリエ社、1925年) composés de trois volumes : vol. 1 : Paysages ; vol. 2 : Personnes ; vol. 3 : Nature morte

⁵⁹² 宗左近「ゴッホ展十選・7：始原と終末の炎『サント・マリー・ド・ラ・メールの浜の小舟』」『東京新聞』(Sakon Shû, « La flamme de l'origine et l'eschatologie : un bateau à Sainte-Marie-de-la-Mer : Dix œuvres choisies de l'exposition Van Gogh » *Tôkyô Shimbun*), édition du soir le 4 novembre 1976.

⁵⁹³ Son texte « Les lettres de Van Gogh » fut publié de plusieurs reprises dans les revues. Il a été d'abord publié dans les numéros 3 et 4 de *Buntai (le style)* parus en 1948. Depuis que *Buntai* a cessé de paraître, le texte fut publié dans *Geijutsu Shinchô* à partir de janvier 1951 jusqu'à février 1952.

Ses deux premiers textes sur les lettres de Van Gogh furent publiés dans le numéro de décembre 1948 et de juillet 1949 d'une revue littéraire, *Buntai*. Il continue cette série d'articles sur ses lettres dans une revue d'art *Geijutsu Shinchô*, de janvier 1951 à février 1952. Comme *Shirakaba* a fait découvrir aux jeunes intellectuels l'univers de l'art moderne occidental, Kobayashi a joué un rôle de passeur des tendances intellectuelles occidentales. Un philosophe japonais, Gen Kida (1928-), traducteur de Merleau-Ponty, par exemple, lui dédicaça en 2008 un livre intitulé, *J'ai appris de Hideo Kobayashi tout ce qu'il fallait*⁵⁹⁴, dans lequel l'auteur dit que c'était à travers des textes de Kobayashi qu'il a découvert Baudelaire, Rimbaud, Alain, Dostoïevski, Van Gogh, Cézanne et Mozart. Le texte de Kobayashi sur Van Gogh est dans la continuité des textes de *Shirakaba*. Critique littéraire à l'origine, il accorda l'importance aux écrits de Van Gogh, en les considérant un chef-d'œuvre de « la littérature de confession ». Ses textes contribuèrent à former une image de Van Gogh fondée sur ses lettres et sur sa vie, et non pas sur ses peintures. Dans la préface d'un recueil de lettres de Van Gogh, Kobayashi cite Renoir, Cézanne, Gauguin, Degas, Millet et Delacroix en exemple, pour dire que leurs écrits n'ont aucune importance par rapport à leurs œuvres. « Quant à Renoir, il suffit de regarder ses peintures. Il n'est pas nécessaire de lire ses lettres, s'il n'y a pas de raison particulière » dit-il. Contrairement à ces peintres modernes, les lettres de Van Gogh sont inséparables de ses peintures. « Les peintres et les lettres sont liées », dit-il.

Kobayashi a été profondément marqué par une peinture de Van Gogh à l'exposition des chefs-d'œuvre de peintres occidentales organisée par le journal *Yomiuri* en 1947. Il s'agissait d'une exposition rassemblant des œuvres de peintres occidentaux collectionnées au Japon avant la guerre. L'exposition réunissait soixante toiles de trente peintres de l'école française : Renoir, Monet, Cézanne, Sisley, Picasso, Matisse, entre autres. Comme toutes les salles étaient encombrées d'étudiants, Kobayashi n'a pas pu voir tranquillement les œuvres. Pour fuir ce tumulte, il est entré dans une salle où il y avait très peu de monde, dans laquelle étaient exposées les reproductions en couleur. Lorsqu'il est arrivé devant « une reproduction magnifique » des « Champs de blé » de Van Gogh, il a été frappé de stupeur. « Un tableau grotesque est soudainement apparu, et j'ai soudain senti le besoin de m'asseoir devant lui »⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ Publié de l'édition Bungei Shunjû.

⁵⁹⁵ Hideo Kobayashi, « Les lettres de Van Gogh », repris dans *L'œuvre complète* de Hideo Kobayashi,

Comme de l'or ou du soufre, les blés mûrs percent la terre. Le champ de blé se déchirant comme une blessure en forme d'éclair, apparaît un chemin de la couleur de la viande, on dirait peut-être d'un rouge anglais, bordée de verdure. Le ciel bleu, mais gonflé de tempête, est comme une mer tourmentée dont on ne se sauvera jamais si on y tombe. On entend l'orchestre symphonique et soudain c'est le silence. Les oiseaux volent sans faire aucun bruit. Une ombre ressemblant à un personnage de l'Ancien Testament vient de disparaître derrière les blés en épi... Je n'étais pas sûr que je regardais une peinture. C'était plutôt comme si j'étais immobilisé par le regard d'un grand œil fixé sur moi⁵⁹⁶.

Après cette expérience, il a visité « distraitemment » d'autres salles où étaient présentées les œuvres originales, sans pouvoir s'empêcher de penser à la reproduction de Van Gogh, en se demandant qui la possédait et comment il pouvait l'acquérir. Cette expérience l'incita à écrire sur Van Gogh entre 1948 et 1952⁵⁹⁷, non pas sur ses œuvres, mais sur lui-même en se référant principalement sur ses lettres.

Lorsqu'il a écrit son texte sur Van Gogh, il ne connaissait ses œuvres que par l'intermédiaire des reproductions. Stimulé par la rencontre avec les œuvres de Van Gogh, il n'était pas pourtant assez calme pour y réfléchir.

Je me suis dit que les reproductions semblaient représenter suffisamment Van Gogh. Les lettres de Van Gogh semblaient me dire, « Vous demandez trop à vouloir voir les originaux. Pensez dans quelle condition difficile je peignais. » [...] Les lettres de Van Gogh étaient une littérature de confession assez séduisante.

Il semble qu'il considérait ses peintures comme un reflet de sa vie. Il voulait comprendre Van Gogh lui-même et sa spiritualité au-delà de la substance concrète des peintures. C'est pour cela les reproductions des œuvres lui suffisaient.

En mai 1953, Kobayashi alla aux Pays-Bas pour voir les expositions Van

tome 10, « Gogh », Shinchô-sha, 1979, p.17.

⁵⁹⁶ *ibid*, p.18.

⁵⁹⁷ Son texte « Les lettres de Van Gogh » fut publié à plusieurs reprises dans deux revues différentes. Il a été d'abord publié dans les numéros 3 et 4 de *Buntai (le style)* parus en 1948. Lorsque *Buntai* a cessé de paraître, le texte a été publié dans *Geijutsu Shinchô* à partir de janvier 1951 jusqu'en février 1952. Tous les textes furent réédités en 1979 dans : *L'œuvre complète de Hideo Kobayashi*, tome 10, « Van Gogh », Shinchô-sha, 1979, pp.17-184.

Gogh au Musée Kröller-Müller et au Musée de la ville d'Amsterdam, organisées à l'occasion du centenaire de la naissance de Van Gogh. Lorsqu'il a écrit une série de textes sur la peinture moderne pour la revue littéraire *Shinchô* en 1955, il commença son texte sur Van Gogh en se rappelant cette expérience. Les expositions lui firent forte impression, mais elle n'était pas aussi forte que celle qu'il avait eue à travers les reproductions. « L'émotion que j'ai eue lorsque j'ai vu les reproductions est revenue. Les reproductions n'étaient certes pas parfaites, mais ce que j'ai ressenti à ce moment-là était plus que parfait⁵⁹⁸. » L'expérience de voir les œuvres originales n'a pas suscité plus d'émotion que lorsqu'il a vu les reproductions. Comme si les peintures étaient les compléments de ses lettres, il ne pouvait pas regarder une seule œuvre sans se rappeler des phrases de ses lettres, comme si « au verso de la peinture, était marquée une phrase de ses lettres », et comme si « la peinture, sans se contenter de rester dans le cadre, essayait d'en sortir animé par une formule incantatoire marquée au verso. »

Son texte n'a pas évolué avant et après son expérience des œuvres originales. Dans son texte sur Van Gogh écrit deux ans après sa visite de l'exposition, il ne se réfère presque pas aux œuvres qu'il a vues aux Pays-Bas. Son texte n'analyse pas tellement ses œuvres, mais analyse Van Gogh lui-même. Kobayashi termine son texte par un commentaire sur « Le Champ de blé » :

Ce n'est plus une peinture. Il n'y exprime rien, mais il détruit la peinture. La peinture n'est pas signée. Nous retrouverons au verso une phrase de sa lettre : « La moitié de ma raison fut ruinée dans la peinture. » Il s'est suicidé rassemblant la moitié de sa raison. Mais cette peinture elle-même, n'est-elle pas un suicide ?

Il voit le mot de Van Gogh et sa vie au-delà de ses peintures. Cette approche, héritée de la revue *Shirakaba*, occupe la majorité des écrits sur Van Gogh, jusqu'à sa première exposition au Japon en 1958.

2-2. Création de la pièce de théâtre sur Van Gogh : « L'homme à la flamme » de Miyoshi Jyûrô

⁵⁹⁸ 小林秀雄「ゴッホ」(Hideo Kobayashi, « Van Gogh »), repris dans 『小林秀雄全集』第11巻「近代絵画」新潮社(L'œuvre complète de Hideo Kobayashi, tome 11, « La peinture moderne », Shinchô-sha), 1979, p. 108.

Avant le film de Vincente Minnelli, « Lust for Life » (1956), qui diffusa largement l'image de Van Gogh, une pièce de théâtre sur ce peintre « L'homme de flamme », représentée en 1951, grava dans la mémoire du public au Japon une image inoubliable de Van Gogh. « L'homme de flamme » devint désormais un surnom de ce peintre et fut utilisé à plusieurs reprises.

La Compagnie Mingei, fondée en 1950⁵⁹⁹, eut pour projet de jouer une pièce fondée sur la vie de Van Gogh. Il semble que l'instigateur du projet ait été Ryûzaburô Shikiba, psychiatre et spécialiste de Van Gogh. Il proposa aux membres de Mingei de créer une pièce de théâtre à partir d'un livre d'Irving Stone, *La Vie passionnée de Vincent van Gogh (Lust for Life)*⁶⁰⁰. Plusieurs peintres de *yôga*, peinture à l'huile de style occidental, passionné du projet, s'y engagèrent pour le décor. Bien que le premier projet tel quel n'ait pas été réalisé, la Compagnie demanda ensuite la rédaction d'un texte à Miyoshi. Ce texte fut publié dans le numéro de septembre 1951 d'une revue littéraire *Gunzô*, avec pour titre « L'homme de flamme ».

La pièce comprend cinq actes et un épilogue : elle commence par la scène où Van Gogh est débauché du poste de missionnaire à Borinage et se décide à devenir peintre. La vie à La Haye avec Sien Hoornik, les amitiés avec le père Tanguy et les peintres post-impressionnistes, son travail à Arles et enfin sa dispute avec Gauguin dans la maison jaune. L'épilogue est consacré à la scène de l'hôpital. Van Gogh est en train de réaliser son autoportrait peint en 1889 : il porte un bandage autour de son visage, avec une pipe dans la bouche. C'est le mélange d'un épisode de sa vie à Arles et de son hospitalisation à Saint-Rémy-de-Provence. Sa vie à Auvers-sur-Oise n'est pas du tout racontée dans la pièce, mais est mentionnée brièvement par le narrateur⁶⁰¹.

Recueillant l'image forgée par la revue *Shirakaba*, Miyoshi dilue son

⁵⁹⁹ D'abord fondée en 1947, Minshû Geijutsu Gekijyô (Le théâtre de l'art populaire) avait été obligé de se séparer sous la pression du gouvernement.

⁶⁰⁰ 佐貫百合人「友情が生んだ『炎の人』『悲劇喜劇』」(Yurito Sanuki, « “L'homme de flamme” né de l'amitié », *Higeki Kigeki*), avril 2005, p. 22.

⁶⁰¹ Kinoshita explique que l'accent donné à la période Arles peut s'expliquer par la nature de la pièce de théâtre, le fait que son objectif est de décrire Van Gogh comme un homme, et non pas un artiste : Kinoshita, *op.cit.*, p. 214. En fait, avant Miyoshi, il existait déjà deux autres pièces de théâtre sur Van Gogh : « Van Gogh d'un jour » de Kô Murata publié en 1924, en pleine période *Shirakaba*, et « Van Gogh à Arles : Gogh et Gauguin » de Shichirô Nagami, publié en 1932. Dans les deux pièces, sa vie à Arles occupe la place principale. Le moment où il a perdu la raison est considéré dans les trois pièces comme le point culminant de sa vie.

caractère héroïque en le présentant plutôt comme un homme maladroit passionné de peinture, qui s'adapte difficilement au monde réel. Dès le premier acte, son caractère, sincère et passionné, mais maladroit et impuissant devant l'incompréhension de la société est suggéré. Van Gogh, prédicateur, négocie avec le patron de la mine, en vain. Désespéré de son impuissance à ne pas pouvoir les aider, il manifeste un doute sur l'existence de Dieu, ce qui lui conduit au licenciement. En priant pour le fils décédé d'une vieille dame, tout d'un coup, touché par cette image d'une femme priant, il se mit à dessiner sur un bout de papier. Van Gogh, peintre, est ainsi né. Le deuxième acte se passe dans son atelier à La Haye. Il est en train de dessiner son amante, Sien, prostituée. Ici, encore, sa compassion pour les gens dans une situation défavorisée, Sien en l'occurrence, est soulignée. Son cousin, Anton Mauve, représente le monde des artistes reconnus. Il lui conseille d'étudier sérieusement la peinture et de se séparer de cette femme de mœurs légères. Une autre personne, Madame Renault, une épicière, chez laquelle Van Gogh achetait des produits alimentaires à crédit, représente les gens ordinaires. Elle lui conseille de trouver un travail pour gagner sa vie. Son raisonnement n'est pas du tout compatible avec celui du peintre :

Van Gogh : D'accord, je vais faire ça [le travail de docker ou de balayeur]. Mais, alors... quand peins-je ?

Madame Renault : Vous pouvez peindre le soir, après le travail.

Van Gogh : Non, ce n'est pas possible. On ne voit pas la couleur le soir. Si l'on ne voit pas la couleur, on ne peut pas dessiner. La couleur et le dessin ne sont pas séparés. Je dois apprendre vite à saisir la couleur.

Madame Renault : La couleur ? [Elle fait les gros yeux].

Van Gogh : Et puis, je n'ai pas suffisamment de temps. J'ai déjà 30 ans. J'ai commencé à peindre beaucoup plus tard que les autres. Rembrandt et Millet ont déjà réalisé de chefs-d'œuvre à mon âge. Il faut me dépêcher. [...]

Madame Renault : Mais, la peinture, ce n'est qu'un passe-temps. Ce n'est pas la peine de vous affoler.

Van Gogh : Non, ce n'est pas ça. Ce n'est pas ça... Alors, moi, comment puis-je faire ?

Madame Renault : Comment pouvez-vous faire ? Alors, arrêtez de peindre jusqu'à ce que vous puissiez gagner votre vie.

Van Gogh : Arrêter de peindre ?... Alors comment puis-je vivre ?

Madame Renault : Comment ?... [perdue] donc, pour vivre, pour mener votre vie, si vous n'avez pas le temps de peindre, il faut laisser tomber pendant quelque temps.

Van Gogh : Mais, comment vivre sans peindre ?

Madame Renault : Je vous le dis, si vous ne faites que peindre, vous et Sien, vous allez mourir, donc...

Van Gogh : C'est ça. Si je ne peins pas, je mourrai.

Van Gogh devait lutter contre cette incompréhension de la société, à la fois du monde des artistes qu'incarne Mauve et aussi celui des gens ordinaires qu'incarne Madame Renault. Van Gogh est décrit comme un homme qui se dévoue purement à l'art, sans s'intéresser au succès du Salon, ni à une vie matériellement favorisée.

Dans le troisième acte, Théo explique combien son frère s'adonne à la création d'une manière extravagante, et combien il est difficile de vivre avec lui : Vincent lui raconte toute la nuit sa théorie d'art, laisse traîner ses affaires partout dans la maison, même les tubes de peinture et marche dessus. Théo le qualifie d'« égoïste sans mauvaise intention ». Vincent va de plus en plus mal dans les quatrième et cinquième actes. Les monologues enregistrés préalablement sont diffusés pour représenter ses pensées intérieures. Après une dispute avec Gauguin et la fameuse affaire de son lobe de l'oreille gauche tranché, il se retrouve dans le sixième acte à l'hôpital en train de peindre son autoportrait.

Miyoshi dit qu'il aimait Van Gogh et qu'a été influencé par lui depuis son adolescence⁶⁰². Faisant suite à ses lectures de livres spécialisés pour écrire sa pièce, il saisit trois éléments qui soutiennent l'art de Van Gogh⁶⁰³. Le premier est sa créativité d'une pureté absolue, c'est-à-dire qu'il se consacra à la création sans s'intéresser à d'autres éléments qui constituent le bonheur pour les autres. Le deuxième est le fait qu'il était un peintre pour les pauvres, c'est-à-dire qu'il est né pauvre, qu'il a vécu parmi les pauvres et qu'il a peint tout en étant pauvre. Il n'a jamais peint pour le Salon ou pour les riches. « De plus, cela n'est pas dû à une attitude prétentieuse ni à une idéologie particulière, mais il l'a fait naturellement et naïvement. [...] Cela me paraît

⁶⁰² Jyûrô Miyoshi, « Les trois appuis de Gogh », *Mingei no Nakama (Les camarades de Mingei)*, no. 2, septembre 1951. Le texte était inséré aussi dans le catalogue de la pièce lors de la première représentation : reproduit dans Kinoshita, *op.cit.*, p. 388. document no. 94.

⁶⁰³ Il a lu notamment les livres de Ryûzaburô Shikiba, psychiatre et considéré comme le premier spécialiste de Van Gogh à cet époque.

une attitude extrêmement belle et noble. » Le troisième est le christianisme, qui est un élément, d'après Miyoshi, qui le distingue des autres peintres modernes et post-impressionnistes.

Van Gogh est ainsi représenté en tant qu'un homme simple qui a une âme pure, qui se dévoua sincèrement à l'art sans s'intéresser au confort matériel, ni à la gloire. La pièce se termine avec un monologue d'un homme anonyme, un hommage et un témoignage de compassion pour Van Gogh. C'est un message affectueux à ce peintre qui a une âme pure et sensible, qui est passionné de peinture, qui a souffert toute sa vie de la pauvreté, de la faim, de la solitude :

Votre peinture donne aux gens simples et modestes le courage de vivre.

Je hais les Français, les Hollandais et les Belges, qui ne voulaient acheter aucune peinture de votre vivant.

Je hais les Françaises, les Hollandaises et les Belges qui ne voulaient pas vous aimer de votre vivant,

Vous, qui avez un cœur sensible et gentil.

Je les hais !

Vos peintures sont aujourd'hui parmi nous.

Les peintures que vous avez apportées, malgré la pauvreté, la maladie, l'incompréhension de la société et la solitude, en sacrifiant votre vie,

Sont parmi nous.

Alors, nous ne plaignons plus.

Dormez paisiblement.

Vous n'étiez pas un héros.

Vous n'étiez qu'un être humain.

Vous avez des faiblesses et des défauts très humains.

Mais malgré tout,

Vous avez lutté courageusement jusqu'à la fin.

Vous êtes donc un véritable héros !

Les spectateurs sont ainsi invités à avoir de la compassion pour Van Gogh, d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'un grand héros, mais d'un homme maladroît et sincère qui a

suivi son objectif malgré la pauvreté. Ce n'est en fait pas ses œuvres qui « donnent aux gens simples et modestes du courage de vivre », mais c'est sa vie elle-même.

La pièce fut représentée du 16 au 28 septembre 1951 au théâtre *Shimbashi Enbujiyô*, du 23 octobre au 8 novembre au théâtre *Mitsukoshi Gekijyô* à Tokyo. Elle est passée ensuite à Ôsaka, Kyôto, Shizuoka et Nagoya du 5 au 27 janvier 1952. « L'homme de flamme » remporta un énorme succès, mobilisant 60 000 spectateurs en à peine trois mois. Faisant suite à un grand succès de cette pièce, cette nouvelle compagnie a pu s'établir. Osamu Takizawa (1906-2000), un des fondateurs de la compagnie, qui joua le rôle de Van Gogh dans la pièce, était très apprécié et couronné de deux prix artistiques, par l'Agence des affaires culturelles et par le *Mainichi Shimbun*. « L'homme de flamme » devint une des pièces représentatives pour la compagnie. Le succès de cette pièce est sans doute dû pour partie à la situation du Japon à cette époque. Dans un texte publié en 2000, un critique théâtral se rappelle ainsi l'atmosphère de cette époque autour de la compagnie Mingei : « Il y avait là la chaleur consolatrice créée par des gens qui ont vécu le moment difficile de la guerre et partageait la pauvreté après la guerre⁶⁰⁴. »

Il faut ajouter que non seulement le personnage, mais aussi les peintures de Van Gogh étaient aussi visibles sur la scène. Dans le cinquième acte, à la Maison jaune, Van Gogh détruit son « Tournesol ». C'est un groupe des peintres du dimanche travaillant sous la direction des peintres connus comme Genichirô Inokuma, qui créèrent les peintures à détruire. Les peintres professionnels qui collaborèrent pour les décors les retouchèrent. Ces tableaux du « Tournesol » furent exposés dans le hall du théâtre, qui seront détruits chaque jour. L'image du « Tournesol » devient représentative de Van Gogh.

La pièce a été présentée à quatre reprises avec Takizawa en 1951, en 1969, en 1976 et en 1989. De 45 ans jusqu'à 83 ans, Takigawa joua le rôle de Van Gogh tout au long de sa vie⁶⁰⁵. La pièce a pu toucher le plus grand public grâce à la télédiffusion. Elle a été diffusée par NHK en 1977, en 2000 et 2007⁶⁰⁶. Takizawa a été invité à plusieurs

⁶⁰⁴ Sanuki, 2005, *op.cit.*, p. 22.

⁶⁰⁵ En 2000, à l'occasion de cinquante ans de la fondation de la compagnie, « L'homme de la flamme » fut présenté. Shûji Ôtaki remplaça Takigawa suite à sa mort de la même année. Elle a été présentée à Kinokuniya Southern Theater (Shinjuku, Tôkyô), du 17 juin au 4 juillet 2000 ; du 7 juillet au 1^{er} août dans d'autres villes, Kôbé, Ôsaka, Kyôto, entre autres.

⁶⁰⁶ le 10 juin et 17 juin 1977 ; le 2 juillet 2000 ; le 7 juillet 2007

reprises dans le cadre de différentes émissions⁶⁰⁷.

2-3. Le Centenaire de la naissance de Van Gogh au Japon

Nous avons étudié dans le chapitre sur les quotidiens que le *Yomiuri Shimbun* chercha dès le début des années 1950 la possibilité d'organiser une exposition Van Gogh en empruntant les œuvres originales des Pays-Bas. Après une discussion entre Kaïdo, employé du journal *Yomiuri* et protagoniste de la réalisation du projet, et le directeur du Musée Kröller-Müller en 1952, l'exposition était prévue provisoirement pour le mois d'octobre 1953 pour commémorer cent ans de la naissance du peintre. Bien que le projet du *Yomiuri* n'ait été réalisé qu'en 1958, à la suite de d'empêchements divers, plusieurs événements furent organisés cette année : une journée Van Gogh avec des conférences et la projection d'un film, une exposition de documents sur Van Gogh, la présentation d'une pièce de théâtre, des émissions spéciales sur Van Gogh à la radio et à la télévision.

○ L'exposition Van Gogh à Maruzen

L'exposition Van Gogh fut organisée en 1953 dans l'immeuble de la librairie Maruzen à Nihonbashi, Tôkyô. Fondé en 1869, Maruzen est une librairie spécialisée dans l'importation des livres étrangers. Elle a contribué ainsi à l'introduction de la culture occidentale et aux études universitaires. L'exposition dura pendant huit jours, du 8 au 16 mai et remporta un grand succès, même si aucune œuvre originale du peintre n'était présentée. Il s'agissait d'une présentation de documents relatifs au peintre, de livres, d'affiches, de reproductions en couleur des œuvres.

Ryûzaburô Shikiba (1898-1965), psychiatre et spécialiste de Van Gogh, était - à l'origine de l'événement. L'exposition était constituée principalement d'objet provenant de sa collection personnelle. Attiré par la littérature, il était proche des écrivains originaires de la revue *Shirakaba*. Après avoir connu Van Gogh par

⁶⁰⁷ « L'entretien avec Osamu Takizawa 1~4 » diffusée les 6,7, 8, 9 septembre 1982 ; « Racontez votre métier : Osamu Takizawa, l'homme de flamme et moi » diffusée le 10 mai 1988 ; « L'émission spéciale des dimanches : Osamu Takizawa, 90 ans. » diffusée le 14 septembre 1997 ; « Nous voudrions le voir : Osamu Takizawa » diffusée le 12 novembre 2006.

l'intermédiaire de la revue *Shirakaba*, il commença à étudier ce peintre vers 1921⁶⁰⁸. En 1929, il part en Europe pour approfondir ses recherches sur Van Gogh. Il regarda ses œuvres, visita les lieux liés à la mémoire de Van Gogh et accumula des documents en Hollande, en France et en Allemagne. De retour au Japon, il présenta ses recherches au congrès de psychologie à l'Université de Tôkyô en avril 1931. La même année, il commença la publication d'une série d'articles sur sa vie et sa psychose dans une revue d'art, *Atelier*, pendant un an. En 1932, il publia « La vie de Van Gogh et la psychose », fruits de ses recherches, composé de deux tomes⁶⁰⁹. Il traduisit et publia une partie des lettres du frère du peintre en 1934⁶¹⁰.

Après la guerre, en 1952, lors de son voyage en Europe et aux États-Unis, il put accumuler des documents sur Van Gogh et constituer une collection de livres sur ce peintre, sans doute la plus riche au Japon à ce moment-là, d'autant plus que de nombreux livres avaient été détruits pendant la guerre. Hideo Kobayashi avait emprunté les lettres de Van Gogh destinées à Théo pour écrire « les lettres de Van Gogh ».

Le prétexte de son voyage était une invitation à la réunion internationale en Suisse à l'occasion d'une coupe du monde de handball, car il était le président d'une association de ce sport au Japon. Il voulait profiter de cette occasion pour visiter des asiles d'aliénés en Europe. Dans ce but, il reçut le titre officiel de commissaire spécialisé dans la psychose de la part du Ministère de la Santé. Toutefois, sa vraie motivation, en fait, était d'approfondir ses recherches sur Van Gogh qu'il continuait depuis trente ans. À cette époque, les Japonais ne pouvaient pas voyager librement à l'étranger. En présentant ces trois objectifs, Shikiba fut autorisé à partir en Europe et aux États-Unis par le ministère des Affaires étrangères. Son journal de voyage, enregistrant tous les détails du voyage, les cuisines européennes qu'il a goûtées et les gens qu'il a rencontrés, fut publié l'année d'après sous le titre du *Pèlerinage de Van Gogh*⁶¹¹. D'après le livre, il partit de Tôkyô le 4 juin 1952. Ce fut un grand voyage de plusieurs mois. Il retourna à Tôkyô le 28 octobre de la même année après avoir visité la Suisse, l'Italie, la France, les pays scandinaves, la Hollande, l'Allemagne, le

⁶⁰⁸ 式場隆三郎『ゴッホ巡礼』学風書院 (Ryûzaburô Shikiba, *Le pèlerinage de Van Gogh*, Gakufû Shoin) 1953, p. 12-13.

⁶⁰⁹ 式場隆三郎『フアン・ホツホの生涯と精神病』聚楽社 (Ryûzaburô Shikiba, *La vie de Van Gogh et la psychose*, Jyuraku-sha), 1932, 2 tomes.

⁶¹⁰ Traduit par Ryûzaburô Shikiba, *Les lettres de Théo Van Gogh*, Mukôan, 1934.

⁶¹¹ Shikiba, *Le pèlerinage de Van Gogh*, *op.cit.*, p. 21.

Royaume-Uni, l'Espagne, le Portugal, les États-Unis. Il rendit visite à Matisse à Chimiez, visita l'atelier de Cézanne. À Saint-Rémy, il visita l'asile où Van Gogh avait été hospitalisé et rencontra le directeur de l'hôpital, le Dr Leroy, auteur de la *Psychose de Van Gogh* dont le Dr Gachet écrivit la préface⁶¹². Il alla également aux Baux-de-Provence. À Arles, il visita l'Hôtel-Dieu pour voir la chambre où Van Gogh avait été hospitalisé, et le Pont de l'Anglois qu'il avait peint à plusieurs reprises. Après être allé à Paris, il visita Auvers-sur-Oise pour revoir Dr. Gachet, qu'il l'avait rencontré vingt-trois ans auparavant, lorsqu'il vint en Europe pour la première fois. Il alla voir ensuite l'auberge Ravoux et la tombe du peintre.

Pendant le voyage, il a pu accumuler de nombreux documents sur ce peintre. Avant même d'arriver en Europe, à Hong Kong, il chercha dans des librairies la traduction chinoise de livres sur Van Gogh. Dès qu'il arriva à Zurich, il commença ses acquisitions des livres sur Van Gogh. À Berne, il acquit quatre ou cinq livres. À Genève, il se rendit chez l'éditeur Skira. Il fut déçu parce qu'il n'avait que ce qui était déjà importé au Japon. À Stockholm, commençant par un livre de Carl Nordenfalk, le directeur du Musée national de Stockholm, il découvrit les fruits des recherches, notamment à travers des numéros spéciaux sur Van Gogh d'une revue d'art, *Konsthistorisk Tidskrift*, dont les textes étaient écrits en anglais. Pendant son séjour à Stockholm, il put acquérir les principaux livres sur Van Gogh publiés en Suède. À Paris, il acheta à la librairie du Louvre une dizaine de livres sur Van Gogh et sur Toulouse-Lautrec, un autre centre d'intérêt. Dans le Quartier Latin, il trouva notamment des documents des années 1920 et 1930 et aussi des catalogues d'exposition et des brochures. Il expédia les livres qu'il avait achetés à plusieurs reprises. Notamment de Nuenen, il envoya plus de soixante livres. Non seulement il acheta des livres disponibles dans les librairies, mais aussi il rassembla des documents plus personnels. Le Dr. Leroy dédicaca son livre et lui offrit l'affiche d'une exposition à Saint-Rémy en 1951.

Il vit ainsi les œuvres de Van Gogh et accumulé les livres et les reproductions de Van Gogh pendant son séjour en Europe. De retour au Japon, il écrivit une série d'articles sur ses recherches des livres sur Van Gogh dans *Gakutô*, revue de la librairie

⁶¹² Nous ne pouvons pas trouver la référence de ce livre. D'après Shikiba, Paul Gachet écrit la préface de ce livre. Shikiba, *Le pèlerinage de Van Gogh*, op.cit., p. 97.

Maruzen⁶¹³. Maruzen lui proposa alors une présentation des documents qu'il avait ramenés d'Europe à l'occasion des cent ans de la naissance du peintre. Ce fut la première exposition consacrée sur Van Gogh au Japon. Bien qu'aucune œuvre originale n'ait été présentée, l'exposition remporta un grand succès.

L'exposition était composée principalement des documents que Shikiba avait rapportés de l'Europe et des États-Unis, les livres publiés et les reproductions. L'exposition classait ces documents en quatorze parties : 1. Les lettres publiées ; 2. Les souvenirs du peintre ; 3. Les biographies et les critiques ; 4. Les albums ; 5. Les études du point de vue psychanalytique ; 6. Les études spécialisées ; 7. Les littératures ; 8. Les catalogues d'exposition ; 9. Le voyage autour de Van Gogh ; 10. Les reproductions de grand format ; 11. Les documents ; 12. Les reproductions de ses œuvres utilisées pour les couvertures de livres ; 13. Les revues d'art ; 14. Les calendriers, les affiches et les cartes postales. Le catalogue d'exposition composé de cinquante-quatre pages fut écrit par Shikiba lui-même. Le message de M. Sandberg, le directeur du Musée de la ville d'Amsterdam, à la fois en français et en japonais, était également inséré dans le catalogue. Une aquarelle de Van Gogh peint à Auver-sur-Oise fut choisie pour l'affiche de l'exposition. Lorsque les affiches furent disposées dans la ville de Tôkyô, il y eut tellement de demandes qu'elles manquèrent tout de suite.

Le 6 mai 1953, les documents furent apportés à l'immeuble de Maruzen de la maison de Shikiba. Cinq cents livres, cent cinquante reproductions en couleur de grand format, encadrés, et cent documents divers furent exposés dans trois salles du troisième étage de l'immeuble de Maruzen⁶¹⁴. Un buste de Van Gogh créé par un artiste japonais dix ans auparavant, qui fait partie de la collection de Shikiba, fut également présenté avec un autre buste créé par le même artiste à cette occasion. Dans l'après-midi du 8 mai, l'exposition fut ouverte à la presse, avant la grande inauguration, le 11 mai.

Bien que Maruzen n'ait pas particulièrement demandé le concours de la presse, plusieurs quotidiens publièrent des articles favorables. Le journal *Asahi* publia pendant cinq jours des articles accompagnés de photographies. Les journaux *Mainichi*, *Jiji*, *Sankei* consacrèrent également un article à cette exposition⁶¹⁵. Un journal photographique, *San*, lui consacra une page entière. L'exposition fut ouverte au grand

⁶¹³ Sa revue publicitaire fut créée en 1897. Des écrivains et des intellectuels importants écrivaient des textes, sa qualité dépasse le cadre d'une revue publicitaire.

⁶¹⁴ Shikiba, *Le pèlerinage de Van Gogh*, op.cit., pp. 299-300.

⁶¹⁵ Shikiba, *Le pèlerinage de Van Gogh*, op.cit., p. 301.

public le 11 mai à 10 heures. Le catalogue était déjà épuisé dans l'après-midi du 12. Les exemplaires réimprimés, arrivés le matin du 13, furent tous vendus le jour même. Environ dix mille personnes demandèrent à le recevoir plus tard par la poste. Il y eut une énorme queue pour remplir un fichier pour cette demande. Pendant trois derniers jours, les salles d'exposition étaient encombrées de visiteurs. Ils organisèrent une conférence dans l'auditorium à neuvième étage pour faire entrer les visiteurs qui faisaient la queue devant l'immeuble de Maruzen. C'est Shikiba qui prit la parole devant environ cinq cents spectateurs par séance. Comme il s'enrouait après la répétition d'une conférence, il enregistra trois sortes de conférences, destinées aux enfants, aux étudiants, et au grand public et les passa devant les spectateurs. Le dernier jour, Maruzen fut obligé d'ouvrir les portes plus tôt, parce que plusieurs centaines de personnes attendaient devant l'immeuble avant l'heure de l'ouverture. À midi, tous les étages de l'immeuble étaient tellement encombrés de visiteurs qu'il est devenu difficile de les inviter au fur et à mesure à l'auditorium. Il était demandé à Shikiba de parler devant le public chaque heure. Bien qu'ils aient prolongé la fermeture d'une heure depuis le 14, plus de trois cents personnes faisaient toujours la queue devant l'immeuble à l'heure de fermeture à 18 heures 30 le dernier jour. Ils ont finalement laissé ouvertes les portes jusqu'à 19 heures pour laisser entrer tous ces visiteurs. Il y a eu environ 8 000 visiteurs le dernier jour.

Kenjirô Okamoto consacra un article à cette exposition. Il fut publié dans le numéro de mois d'août 1953 d'une revue d'art *Bijutsu Techô*⁶¹⁶. « L'autre jour, une exposition commémorative des cent ans de la naissance de Van Gogh fut organisée. Des reproductions et des documents encombraient de petites salles. De plus, il y avait une forte affluence. Étouffé dans la foule, je suis sorti sans bien saisir l'exposition », dit-il. Il regrette à la fois la façon de présentation et la bousculade dans les salles, car pour lui, la peinture est quelque chose qu'on regarde seul, une à la fois. Toutefois, le fait qu'il s'agissait de reproductions et non pas de véritables peintures ne l'a pas du tout gêné. Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur la reproduction, les reproductions de bonne qualité étaient précieuses à cette époque. Parmi de nombreux livres et documents, cent cinquante reproductions en couleur de grand format encadrés devaient particulièrement impressionner les visiteurs qui n'avaient jamais vu les œuvres de Van Gogh, très connu

⁶¹⁶ 岡本謙次郎「ヴァン・ゴッホ自画像」『美術手帖』(Kenjirô Okamoto, « De Van Gogh », *Bijutsu Téchô*), août 1953, pp. 36-37.

pourtant grâce à la pièce de théâtre.

○ *Autres événements*

Précédant l'exposition à Maruzen en mai 1953, une journée commémorative du centenaire de la naissance du peintre fut organisée par l'Association de la culture française (Furansu Bunka no Kaï) en collaboration avec le journal *Asahi Shimbun*, le 30 mars. Elle eut lieu à l'auditorium du journal *Asahi* à partir du 17 heures. Mushanokôji, le premier introducteur de Van Gogh au Japon par la revue *Shirakaba*, Osamu Takizawa, acteur de la Compagnie Mingei qui joua le rôle de Van Gogh et Ryûzaburô Shikiba prirent la parole⁶¹⁷. Shikiba parla du peintre et ses œuvres en projetant des diapositives en couleur de ses œuvres et de scènes de « l'homme de flamme ». Un film français sur Van Gogh, probablement celui d'Alain Resnais, fut également projeté. « L'auditorium était encombré du public. La journée commémorative finit avec un grand succès » dit Shikiba⁶¹⁸.

Par coïncidence, un autre événement fut organisé le même jour par une autre association, « l'Association amicale franco-japonaise de l'art et de la culture » à la librairie Kinokuniya à Shinjuku, Tôkyô. D'après Shikiba qui dit qu'il a découvert plus tard l'organisation de cet événement⁶¹⁹, les deux manifestations n'avaient pas été associées l'une à l'autre. Pour la manifestation organisée par l'Association amicale franco-japonaise, Sôichi Tomita, historien de l'art, et Gen Uchida, peintre, donnèrent la conférence et un film français sur Van Gogh fut projeté. Soixante-dix spectateurs y participèrent.

La radio anima activement le centenaire. Les conférences de la journée commémorative de l'Association de la culture française furent enregistrées et diffusées⁶²⁰. Bunka Hôsô, une chaîne de radio, diffusa le 10 mai à 20 heures une pièce radiophonique intitulée « L'âme d'un poète : l'amour de Van Gogh » écrit par Ryô Namikawa et joué par des comédiens du « Théâtre de Bosshu ». Shikiba y participa spécialement. Conçue en même temps que l'exposition, cette émission était annoncée sur l'affiche de l'exposition. La Radio Tôkyô diffusa une conférence de Shikiba au sujet

⁶¹⁷ Shikiba, *Le pèlerinage de Van Gogh*, op.cit., p. 294.

⁶¹⁸ *idem*.

⁶¹⁹ Shikiba, *Le pèlerinage de Van Gogh*, op.cit., p. 307.

⁶²⁰ Shikiba, *Le pèlerinage de Van Gogh*, op.cit., p. 294. Il ne précise pas le nom de la chaîne.

du Centenaire de Van Gogh le 11 mai, à 8 heures et demie, et à partir du 10 heures 15. Dans une émission de Bunka Hôsô, Shikiba présenta les salles d'exposition en les visitant.

L'émission télévisée, dont la diffusion commerciale commençait à peine le 1^{er} février 1953 avec la NHK, fut consacrée également à Van Gogh. La NHK présenta une émission spéciale sur Van Gogh le 15 mai à dix-neuf heures trente : c'était une pièce dramatique reconstituant la vie du peintre et la présentation des œuvres⁶²¹. Shikiba y participa à la fois comme commentateur et comme superviseur de l'émission. Asahi News créa un documentaire sur l'exposition, qui fut envoyé aux Pays-Bas et diffusé par la NHK. L'intérêt pour Van Gogh suscité par la présentation de « l'homme de flamme » en 1951 grandit encore en 1953 par l'enchaînement de ces événements

3. Les expositions

En 1958, à l'occasion de la première exposition Van Gogh, de nombreux Japonais virent les œuvres de ce peintre pour la première fois. L'exposition eut lieu au Musée national qui tourna ensuite à Kyôto. L'organisateur, le journal *Yomiuri*, réussit à emprunter cent vingt-six œuvres, 56 huiles et 70 dessins, de la collection du Musée Kröller-Müller après plusieurs années de négociation, comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre [voir **table 15**]. En 1976, le Musée national de l'art occidental organisa en collaboration avec le journal *Chûnichi Shimbun* une exposition Van Gogh, cette fois-ci en empruntant des œuvres du Musée national de Van Gogh. En 1985, le Musée national d'art occidental organisa de nouveau une exposition Van Gogh en collaboration avec le journal *Tôkyô Shimbun*, en empruntant à la fois des œuvres du Musée Kröller-Müller et du Musée national de Van Gogh, et aussi des diverses collections publiques et privées. L'exposition présenta 98 pièces en total, 52 peintures à l'huile, 44 dessins et gravures et deux lettres.

⁶²¹ Shikiba, *Le pèlerinage de Van Gogh*, op.cit., p. 302.

Table 15 : Expositions Van Gogh au Japon

| année | institution | (co)organisateur(s) | Nombre des œuvres présentées | Collection | Nombre d'entrées |
|-------|------------------------------------|---|------------------------------|--|------------------|
| 1958 | Musée national de Tôkyô | Yomiuri Shimbun | 126 | Musée Kröller-Müller | 500 654 |
| 1976 | Musée national de l'art occidental | Musée national de l'art occidental / Chûnichi Shimbun | 100* | Musée national de Van Gogh | 435 160 |
| 1985 | Musée national de l'art occidental | Musée national de l'art occidental / Tôkyô Shimbun | 98 | Musée Kröller-Müller/ Musée national de Van Gogh, et d'autres collections publiques et privées | 398 088 |

* dont 32 tableaux

Les trois expositions attirèrent un nombre important de visiteurs, bien que ce nombre diminuât au fur et à mesure. L'exposition en 1958 attira plus de 500 000 visiteurs, alors que l'exposition en 1976 en attira 435 000 et celle de 1985, 398 000. Comparons notamment celle de 1958 et de 1985 pour étudier l'évolution de sa réception au Japon.

3-1. L'exposition de 1958 : première rencontre du grand public avec ses œuvres originales

Le succès de la pièce « L'Homme de flamme » en 1951 et de l'exposition Van Gogh à Maruzen en 1953 avait préparé le terrain pour la réception de ce peintre dans le grand public. L'intérêt du public était mûr pour voir enfin les œuvres originales. L'exposition de 1958, qui remporta un succès extraordinaire, fut le moment crucial pour la réception de Van Gogh au Japon. Le journal *Yomiuri*, organisateur, n'a pas manqué

de profiter de ses pages pour promouvoir le projet, comme nous l'avons étudié dans un chapitre précédent. Une série de douze articles sur la vie du peintre, paru entre le 29 septembre et le 11 octobre, avant l'inauguration, a contribué à diffuser l'image du peintre maudit. Écrit par Jun Takami, écrivain populaire, proche de Jûrô Miyoshi, auteur de « l'Homme de flamme », les articles reprenaient l'image créée par la pièce⁶²².

Le plan de l'accrochage fut établi par un conservateur du Musée national de Tôkyô. Il a consacré la première salle à la « préface de la vie de Van Gogh » en présentant un plan géographique indiquant la trace du peintre, un tableau chronologique, des photographies des maisons où il a habité, de sa tombe. Les œuvres étaient ensuite accrochées chronologiquement, du dessin et des peintures à l'huile du début de sa carrière aux œuvres de la période d'Arles et de Saint-Rémy en passant par la période de Paris. Il a installé de petites cloisons dans les salles d'Arles et de Saint-Rémy pour que les visiteurs puissent se concentrer sur chacune des œuvres. Dans une petite salle entre la salle d'Arles et celle de Saint-Rémy, deux tableaux uniquement, « le Café de la nuit étoilée » et un portrait peint en même année en 1888, ont été accrochés, et mis en scène dramatiquement : dans une salle peu éclairée, l'éclairage est focalisé sur deux tableaux accrochés sur le fond en velours rouge foncé. C'est pour présenter « l'acmé du drame de l'art de Van Gogh »⁶²³. Les barrières ont été installées devant les œuvres pour empêcher les visiteurs de s'approcher trop près des œuvres.

Dès le premier jour de l'exposition, plus de 10 000 visiteurs ont afflué au Musée. Le conservateur du Musée, Yasuo Kamon, avait conçu l'accrochage après son expérience de l'exposition Matisse « avec beaucoup d'attention jusqu'aux détails »⁶²⁴. Il a gardé suffisamment d'espace entre les œuvres en calculant la circulation des visiteurs. Malgré tout, les visiteurs restant devant les œuvres plus longtemps que dans les expositions précédentes, toutes les salles étaient tellement remplies que les visiteurs ne pouvaient plus circuler. Notamment la salle consacrée à son séjour à Arles était la plus encombrée, « le Pont de l'Anglais » et « Madame Roulin » attirant le plus de monde. Les barrières devant les œuvres que tenaient les gardiens étaient cassées tous les jours à cause de la pression de la foule. Les organisateurs avaient été enfin obligés de prendre

⁶²² Les articles terminent comme la pièce à la scène de l'hôpital à Saint-Rémy et ne mentionnent pas sa vie à Auvers-sur-Oise.

⁶²³ Yasuo Kamon, *Le sueur de la Vénus : les coulisses des expositions de l'art étranger*, Bungei Shunjû, 1968, p. 137.

⁶²⁴ *ibid*, p. 141.

les mesures pour la sécurité à la fois des œuvres et des visiteurs. Les responsables du Musée et du journal *Yomiuri* se réunirent autour du Dr. Hanmahel. Il n'y avait en fait qu'une seule solution : accrocher les œuvres de l'époque d'Arles et de Saint-Rémy sur un seul côté de la salle en gardant plus d'espace entre eux. Ils étaient obligés d'entreprendre le changement de l'accrochage la nuit après la fermeture à 18 heures jusqu'à l'ouverture de 9 heures, car il n'y avait pas de jour de fermeture pendant la durée de l'exposition. Ils agrandirent les salles d'exposition, en se servant d'une autre salle près de la sortie. Ils n'oublièrent pas d'accrocher « le Pont de l'Anglois » et « Madame Roulin » dans une position qui permettait à un public plus nombreux de les voir.

L'exposition de 1958 fut la première occasion pour de nombreux Japonais de voir les œuvres originales de Van Gogh. Cependant, il y avait sur ce peintre en 1958 une cinquantaine de publications. Les intellectuels intéressés par ce peintre l'étudiaient et théorisaient à partir de lui sans connaître ses œuvres. Dans une série d'articles publiés pendant la durée de l'exposition, les intellectuels qui les écrivirent choisissant chacun une œuvre, comparèrent souvent leur expérience de la reproduction et de l'original.

J'avais pensé que les peintures de Van Gogh étaient plus grotesques. J'ai été frappé par leur beauté. (Masamuné SHIRATORI, écrivain)⁶²⁵

Je suis très contente de pouvoir regarder l'original du « Tournesol » que j'admirais dans le catalogue des chefs-d'œuvre des peintures occidentales. (Nobuko YOSHIYA, écrivain)⁶²⁶

Je ne me suis jamais autant rendu compte que regarder une peinture par la reproduction n'a pas de sens. La couleur, le volume, tout est complètement différent. (Shinpei KUSANO, poète)⁶²⁷

Le fond vert, beaucoup plus vif que je le vois sur une reproduction, relève les épaules peintes par la grosse ligne noire et une petite tête bizarre sur les épaules. (Junji KINOSHITA,

⁶²⁵ 「ファン・ゴッホ展の幕ひらく。圧倒される美しさ」『読売新聞』« Le vernissage de l'exposition Van Gogh : la beauté des œuvres nous en impose », *Yomiuri*, le 15 oct. 1958.

⁶²⁶ *ibid.*

⁶²⁷ *ibid.*

dramaturge)⁶²⁸

J'aimais déjà « La fille d'Arles ». Je l'aime encore plus depuis que j'ai vu l'original. (Teshigawara Sôfû, artiste de l'IKEBANA, arrangement des fleurs japonais)⁶²⁹

Ayant vu pour la première fois à cette exposition une de ses peintures [Le Facteur Roulin], je suis étonné par la luminosité et la vivacité de la couleur. [...] Toutefois, je ne sais pas faire la critique de cette peinture. J'étais tout simplement content d'avoir vu l'original que j'avais voulu voir depuis longtemps. Sans vouloir en faire la critique, je la regardais distraitement avec un visage aussi innocent que Roulin⁶³⁰. (Saneatsu MUSHANOKÔJI, écrivain)

Ceux qui ont écrit le compte rendu de l'exposition, un public éclairé, connaissaient déjà certaines œuvres de Van Gogh par la reproduction. Ils comparent ce qu'ils connaissent par cœur avec ce qu'ils ont vu. Comme la qualité des reproductions des années cinquante n'était pas aussi élevée qu'aujourd'hui, souvent en noir et blanc, ils étaient surtout frappés par la couleur des originaux. Cependant, les auteurs ne disent pas plus de choses que le fait qu'ils ont été frappés. Nous imaginons qu'ils regardaient les œuvres originales bouche bée comme l'a fait Mushanokôji. Sinon les autres ne répètent que les connaissances qu'ils ont acquises par les livres et par les reproductions :

Ce qui est bien dans cette exposition, c'est qu'elle nous permet de poursuivre le drame spirituel de ce peintre. [...] J'avais été impressionné par sa rencontre spirituelle avec Millet, lorsque j'ai lu « Les lettres de Van Gogh » de Monsieur Hideo Kobayashi. Lorsque j'ai vu « Le champ des œillettes », après être passé par les salles de l'esprit de dévouement de Van Gogh, qui voulait « épuiser toute son énergie pour les autres », j'ai senti la flamme de la vie. Il n'y a pas d'autres peintures qui racontent aussi bien la Passion spirituelle⁶³¹. (Shôichirô KAMEI, critique littéraire)

⁶²⁸ 木下順二「ゴッホ展から9：奇妙な美しさ『俳優の顔』』『読売新聞』(Junji Kinoshita, « De l'exposition Van Gogh/9 », *Yomiuri*), édition du soir, le 25 oct. 1958.

⁶²⁹ 勅使河原蒼風「ゴッホ展から11：永遠の幸福感『アルルの少女』』『読売新聞』(Sôfû Teshigawara, « De l'exposition Van Gogh/11 », *Yomiuri*), édition du soir, le 1^{er} nov. 1958.

⁶³⁰ 武者小路実篤「ゴッホ展から7：なじみの顔『郵便配達夫ルーラン』』『読売新聞』(Saneatsu Mushanokôji, « Un visage familier : Le facteur Roulin », *Yomiuri*), édition du soir, le 22 octobre 1958.

⁶³¹ 亀井勝一郎「ゴッホ展から5：燃える生命『けし畑』』『読売新聞』(Shôichirô Kamei, « De l'exposition Van Gogh/5 », *Yomiuri*), édition du soir, le 20 octobre 1958.

Il confirme sa connaissance en regardant les œuvres originales. Il est vrai que les peintres font plus d'attention aux œuvres que sa vie. Katsuzô Satomi analyse le contraste des couleurs de « l'Autoportrait avec chapeau »⁶³². Shikanosuke Oka remarque que la seule différence des trois « Pont de l'Anglois » est le passant, un alezan, un cheval blanc ou une femme vêtue en noir. Il suppose que Van Gogh cherchait obstinément l'harmonie des couleurs, en changeant la couleur du passant. Là encore, il semble qu'ils confirment ce qu'ils connaissaient par la reproduction.

Kenzô Nakajima (1903-1979) était presque le seul qui ait pu faire une remarque que l'on n'aurait pas pu faire sans regarder les originaux. Il a remarqué le fait que l'original avait un relief, alors que la reproduction est plate.

Je connaissais « Le Café à Arles » par la reproduction, mais je ne pouvais pas savoir la force de cette œuvre par la reproduction. [...] Quant aux étoiles, elles ont des soulèvements de peinture assez épaisse. Quand on s'en rend compte, on sent la tension d'esprit de Van Gogh lorsqu'il essayait de peindre la lumière dans la nuit. Je n'imaginais pas cet effet avant de voir l'original. Car la reproduction est malheureusement plate. Il m'a fallu beaucoup d'effort pour me libérer de la présence de cette peinture. Je me suis trompé complètement en pensant qu'il s'agissait d'une peinture douce et gaie. (Kenzô NAKAJIMA, critique)⁶³³

Il a su analyser la différence entre son expérience de la reproduction et celle de l'originale et l'analyser en la regardant attentivement. Ce qui est d'ailleurs normal pour un critique, mais la plupart des intellectuels ne savait pas le faire face aux œuvres de Van Gogh. Pendant longtemps, rêvant de Van Gogh sans connaître les œuvres originales, les intellectuels japonais formaient leurs propres images de ce peintre. Ils ne pouvaient que confirmer ces images face aux œuvres, ou stupéfaits, ils ne pouvaient que se taire. Telles furent les réactions du public éclairé à la première rencontre avec des œuvres de Van Gogh.

⁶³² 里見勝蔵「ゴッホ展から 15:天才の仕事『帽子をかぶった自画像』」『読売新聞』(Katsuzô Satomi, « De l'exposition Van Gogh/15 », *Yomiuri*), édition du soir, le 10 novembre 1958.

⁶³³ 中島建蔵「ゴッホ展から 8: 食い入る魅力『月夜のカフェー』」『読売新聞』(Nakajima Kenzô, « De l'exposition Van Gogh/8 », *Yomiuri*), édition du soir, le 23 octobre 1958.

3-2. L'exposition de 1985 : approfondissement de l'écart entre les initiés et les profanes

Le 12 octobre 1985, le jour de la grande inauguration de l'exposition, une centaine de visiteurs attendaient l'ouverture des portes à neuf heures et demie⁶³⁴. Les premiers arrivés, un couple d'artistes américains en visite au Japon, avait fait la queue depuis huit heures et demie. La deuxième arrivée, une Japonaise de 29 ans dit qu'elle était une admiratrice de Van Gogh depuis qu'elle avait vu « le Pont de l'Anglois » dans son enfance. Devant les œuvres connues comme « Le Semeur » et « Le Tournesol », il y a eu tout de suite un grand attroupement.

Tôkyô Shimbun, un quotidien, coorganisateur de l'exposition, commença à publier des articles sur Van Gogh le 4 octobre, huit jours avant l'inauguration. Le 7 octobre, il annonça l'inauguration de l'exposition, le 12 octobre, expliquant sa composition et le fait qu'elle aura le caractère de présenter un panorama de son art. L'article était accompagné par une reproduction du portrait du Dr. Gachet. Le 8 octobre, il informe le commencement de l'accrochage avec une photographie. Ensuite, une série de dix articles fut lancée le 10 novembre. Ils étaient écrits par dix personnalités sur leur impression d'après la visite de l'exposition. Une autre série de seize articles sur la vie de Van Gogh fut publiée entre le 29 octobre et le 27 novembre.

○ *L'approfondissement de la connaissance*

La particularité de l'exposition en 1985 était son organisation. L'exposition était composée de cinq parties : quatre parties étaient formées des œuvres choisies selon les quatre éléments qui influencèrent Van Gogh : les éléments anglais, hollandais, français et japonais. La dernière partie était une synthèse. Van Gogh fut influencé au début de sa carrière par les caricatures anglaises. La deuxième partie présentait les œuvres représentant des paysans et des travailleurs pauvres de son pays natal. La troisième partie voulait montrer ce que le climat artistique en France lui apporta. La

⁶³⁴前川誠郎「魅了・炎の軌跡：ゴッホ展開幕、早朝から行列」『東京新聞』（Seirô Maekawa, « L'inauguration de l'exposition Gogh, une longue queue dès le petit matin », *Tôkyô Shimbun*, édition du soir, le 12 octobre 1985.

quatrième partie se focalisa sur les rapports entre son art et le Japon dont il a rêvé par l'intermédiaire d'*Ukiyoe*, les estampes japonaises. Une composition se focalisant sur les éléments stylistiques de ses œuvres permet aux visiteurs de faire plus attention à ces œuvres qu'à sa vie. Dans le bulletin mensuel de l'Agence des affaires culturelles duquel dépend le Musée national de l'art occidental, il est écrit que le but de l'exposition est justement de donner des points de vue plus objectifs sur son art et de le dégager de l'image stéréotypée de l'artiste maudit⁶³⁵ :

La personnalité de Van Gogh a été embellie en exagérant les tragédies de sa vie. La création des artistes maudits étant une tendance de la littérature biographique du début de XX^e siècle, Modigliani, Utrillo ou Egon Schiele en ont également été sa victime. Cette présentation des artistes d'une manière littéraire ou dramatique a contribué à rendre populaire ces personnages, mais en même temps, elle a défiguré considérablement l'essentiel de leur art ou leur sens dans l'histoire de l'art.

Jusqu'en 1976, les organisateurs de l'exposition se contentaient de pouvoir présenter des originaux de chefs-d'œuvre connus. L'exposition en 1985 fut donc la première tentative de classer des œuvres avec « une intention scientifique »⁶³⁶.

Les articles écrits par les journalistes des quotidiens sont plus évolués qu'en 1958 ou 1976. Les quotidiens, qui se contentaient de publier des textes écrits par des spécialistes ou les avis des personnalités qui avaient visité des expositions, de communiquer de l'information factuelle ou de raconter sa vie tragique, publient les articles mieux documentés avec l'avis du journaliste du quotidien. Un article d'un quotidien Nikkei saisit correctement l'intention de l'exposition et fait une analyse convenable de ses œuvres.

[...] Nous comprenons [grâce à l'organisation de l'exposition] que Van Gogh a été influencé par ce qu'il avait rencontré. En revanche, le développement de son style, des œuvres des couleurs sombres de l'époque en Hollande, jusqu'à celles de l'époque à Arles et à Auvers, en

⁶³⁵ Une coupure de presse conservée aux Archives du Musée national d'art occidental : 「展覧会：ゴッホ展」『文化庁月報』（« Expositio Van Gogh », *Bulletin mensuel de l'Agence des affaires culturelles*), oct. 1985.

⁶³⁶ 「その集中力」『日経新聞』（« Sa concentration de l'esprit », *Nikkei*), le 22 octobre 1985.

passant par celles du style impressionniste de l'époque à Paris, n'est pas bien saisi.

Chaque œuvre est réalisée avec un dessin très précis. Nous sommes étonnés par la concentration de son esprit face à la création. À l'époque des œuvres de couleurs sombres, il s'est exercé intensivement aux études du ton. Il avait également le sens de la couleur. C'est pour cela qu'il a appris vite à peindre avec des couleurs vives à Paris. Dans les œuvres de la fin de sa vie, les couleurs s'harmonisent mélodieusement⁶³⁷ (Nikkei Shimbun).

Il semble que les deux expositions précédentes présentaient des chefs-d'œuvre sans fils conducteur logique. [...] Cette fois-ci, les œuvres sont regroupées par thèmes.

Qu'est-ce que c'est que cette tranquillité, ces touches bien ordonnées et cette précision des lignes dans ces œuvres de la fin de sa vie⁶³⁸? (Mainichi)

À l'occasion de l'exposition, un colloque international fut organisé entre les 17 et 19 octobre, en invitant huit spécialistes européen et américain et six spécialistes japonais, dont Richard Leff de la Columbia University, Françoise Cachin du Musée d'Orsay, John Rewald, des conservateurs du Musée municipal de La Hague, du Musée Kröller-Müller, du Musée municipal de Mannheim entre autres. John Rewald chercha ses traces en Auvergne, en présentant des œuvres que l'on voit rarement. L'art de Van Gogh fut analysé de points de vue divers : ses rapports avec l'école de La Hague, la littérature anglaise, le néo-impressionnisme, l'art japonais, le fauvisme et l'expressionnisme allemand, la théologie dogmatique. Un résumé du colloque fut communiqué au grand public dans deux articles publiés dans le *Tôkyô Shimbun* les 23 et 24 octobre⁶³⁹. L'auteur, Shûji Takashina, historien de l'art, commence son article par une présentation de la tendance générale des recherches sur Van Gogh : pour bien comprendre l'art de Van Gogh, il faut adopter les approches diverses. C'est pour cela que les études sur Van Gogh sont variées, des approches psychanalytiques à la

⁶³⁷ *idem.*

⁶³⁸ 「美術：ゴッホ展：冷静、平穩、確かさ：ゴッホは狂っていなかった」『毎日新聞』（« Beaux-Arts : l'exposition Van Gogh : le sang-froid, la tranquillité et la précision : Van Gogh n'a pas perdu la raison », *Mainichi*), le 8 novembre 1985.

⁶³⁹ 高階秀爾「ゴッホ芸術の足跡と新しい視点：『ゴッホ展』記念シンポジウム（上）」『東京新聞』（Shûji Takashina, « Le colloque à l'occasion de l'exposition Van Gogh-1 : Le développement de l'art de Van Gogh et de nouvelles perspectives des études de ses œuvres », *Tôkyô Shimbun*), édition du soir, le 23 octobre 1985 ; 高階秀爾「作品に影響及ぼす新解釈：『ゴッホ展』記念シンポジウム（下）」『東京新聞』（Shûji Takashina, « Le colloque à l'occasion de l'exposition Van Gogh-2 : Des nouvelles interprétations qui influencent sur les œuvres », *Tôkyô Shimbun*), édition du soir, le 24 octobre 1985.

sociologie de l'art. Après une présentation de chaque thème, il conclut que la diversité des recherches sur Van Gogh est un reflet de la diversité des études en l'histoire de l'art à ce moment-là. Les lecteurs du journal eurent ainsi accès aux fruits de recherches de niveau international. Outre le *Tôkyô Shimbun*, organisateur de l'exposition, d'autres quotidiens communiquèrent le contenu du colloque. Grâce à un article du journal *Yomiuri*⁶⁴⁰, les lecteurs pouvaient apprendre que Van Gogh trouvait dans certains motifs comme une paire de chaussures usées ou une chaise, qui n'avaient pas été des motifs traditionnels en peinture, non seulement une valeur plastique, mais aussi une valeur psychologique. Ils pouvaient également connaître un exposé de Tsukasa Kôdera, doctorant de l'Université Amsterdam :

En Hollande, la société se modernise pendant les années 1870, l'époque où la religion avait un grand pouvoir touchant à sa fin. Parallèlement, les églises qui étaient un motif fréquent des œuvres de Van Gogh, au début de sa carrière, furent remplacées petit à petit par le soleil ou le tournesol. Le soleil symbolisant le Dieu et le tournesol l'âme pieuse, ce changement est en fait un processus d'humanisation de la religion chez Van Gogh.

Grâce à la popularité de Van Gogh, les quotidiens purent publier des articles aussi spécialisés. Bien que le nombre d'auditeurs au colloque ait été très limité, à peine cent personnes⁶⁴¹, le rapport des exposés, même bref et simplifié, permet aux lecteurs accès aux fruits de recherches très avancées. Un public éclairé put ainsi approfondir ses connaissances sur ce peintre, sans se rendre au colloque, sans acheter des revues d'art spécialisées.

○ *La vulgarisation*

Parallèlement au développement du thème de l'exposition, des articles des quotidiens et de l'événement organisé à l'occasion de l'exposition, d'autres médias, plus populaires, diffusent une image stéréotypée du peintre au plus grand public. L'écart

⁶⁴⁰ 「画家の内面に迫る：ゴッホ・シンポジウムから」『読売新聞』（« Du colloque sur Van Gogh : on s'approche de l'intérieur du peintre », *Yomiuri*), édition du soir, le 28 octobre 1985.

⁶⁴¹ Une coupure de presse conservée aux Archives du Musée national de l'art occidental : 「描き変えられる？『ゴッホ像』『週刊新潮』」（« Est-il possible de renouveler l'image diffusée de Van Gogh ? », *Shûkan Shinchô*), no. 42, le 31 octobre 1985.

entre la réception de Van Gogh auprès des spécialistes ou du public éclairé et du grand public devint plus important. D'une part, les spécialistes et le public éclairé s'informent en assistant au colloque international ou par l'intermédiaire des articles de journaux, fruits de recherches avancées ; d'autre part, le grand public, qui ne s'intéresse pas forcément à l'art, consomme les images diffusées par les médias populaires.

Par exemple, un reportage télévisé, animé par un peintre, Masuo Ikeda, fut consacré à la vie et les œuvres de Van Gogh. D'après un article présentant cette émission⁶⁴², elle consiste en un reportage sur les musées aux États-Unis et en Europe conservant ses œuvres, et de scènes de la vie du peintre jouées sur la base de ses lettres. « L'émission raconte sa vie dramatique, pleine de difficultés : son lien avec son frère Théo, la cassure dans son amitié avec Gauguin, son suicide en région parisienne » dit l'article. Bien qu'Ikeda explique ses œuvres d'un point de vue technique, il est évident que l'émission met l'accent sur la vie du peintre. Notamment, les scènes de sa vie, jouées par des acteurs, exercent une forte influence sur les spectateurs. Les images vont être gravées dans leur mémoire comme si c'était une réalité de la vie de Van Gogh. Malgré l'intention du musée de dégager l'art de Van Gogh des images de sa vie tragique, d'autres médias n'arrêtaient pas d'amplifier cette image. Des revues populaires et la presse à sensation mettaient l'accent sur sa vie tragique plutôt des œuvres. Sous un titre « Plus de cent œuvres exposées ! Il y a même des pièces qui coûtent plusieurs milliards de yens.... », *Shūkan Gendai*, hebdomadaire à sensation, compare le prix actuel des œuvres de Van Gogh et sa vie tragique :

Van Gogh, dont on dit que le prix d'estimation des œuvres est plus élevé du monde, n'était pas prospère de son vivant. On dit qu'il n'y a qu'une toute petite différence entre un homme de génie et un homme excentrique. Van Gogh était aussi quelqu'un de très original. Échec amoureux et chômage s'alternaient. À l'âge de 17 ans, comme il était doué pour la peinture depuis son enfance, il a décidé de devenir peintre. (D'après Masuo Ikeda, à l'âge de 27 ans, un jeune homme religieux jusqu'au fanatisme, fut déçu de l'église et décida de devenir peintre. Mais ce nouveau départ était très tardif.) Mais même cela, il ne pouvait pas le poursuivre sans l'aide de son frère. Après une cohabitation avec une prostituée et une vie avec Gauguin qui finit tragiquement, il a été enfin interné dans un asile d'aliénés et s'est suicidé jeune avec un

⁶⁴² 「試写室から：『ゴッホ—さまよえる情熱の魂』・TBS＝後2・0」『東京新聞』（« De la salle de l'avant-première : “Gogh, âme passionné errant” », *Tōkyō Shimbun*), le 12 octobre 1985.

pistolet à l'âge de 37 ans... Si vous arrivez à sentir sa vie dramatique et sa « folie », vous serez déjà connaisseurs de Van Gogh⁶⁴³.

La deuxième partie de l'article parle d'une autre exposition, une exposition des peintures impressionnistes de la collection du Musée des Beaux-Arts de Chicago, qui avait lieu au même moment. En mentionnant le prix d'une peinture de Renoir et celui de Gauguin, l'auteur termine son article par la phrase suivante, en se moquant de lui-même : « Arrêtons de parler du prix des peintures et enivrons-nous des chefs d'œuvre. » L'auteur parle pour les lecteurs qui sont sans doute plus impressionnés par le prix d'un tableau que le tableau lui-même. En même temps, l'auteur essaie de satisfaire l'envie de lecteurs de vouloir comprendre l'art de Van Gogh, d'une manière extrêmement simpliste : comprendre les œuvres de Van Gogh, c'est sentir sa vie et sa folie à travers des œuvres. Avec ce genre d'interprétation, l'auteur renonce en fait à comprendre ou à faire comprendre aux lecteurs son art. Sa position est celle-ci : Van Gogh était un homme excentrique, voire un fou. C'est pour cela qu'il a pu créer des œuvres d'art extraordinaires. Mais nous ne pourrions pas comprendre son art, parce que nous sommes des gens ordinaires, nous ne sommes pas comme lui. Cette attitude est, dans un sens, similaire à celle du groupe de *Shirakaba*, qui pensait également que le grand public ne pouvait pas comprendre le grand Art. Mais sa position est à l'opposé. Le journaliste de *Shûkan Gendai* se place aux côtés du grand public, alors que les membres de *Shirakaba* se considèrent comme élite, qui ont la capacité intellectuelle et esthétique de pouvoir comprendre son art.

Tôkyô City Guide Panorama, magazine hebdomadaire, consacre également un article assez long à cette exposition.

[...] Mais, son art, fortement apprécié aujourd'hui, près d'un siècle après sa mort, n'a pas été admis de son vivant. Pendant dix ans dans la pauvreté, jusqu'à son suicide à l'âge de 37 ans, il a consacré toute sa passion à sa création pour faire naître de nombreuses œuvres. Si ses œuvres émeuvent le public, c'est parce que sa passion est exprimée naturellement dans ses œuvres. Mais ce n'est pas tout. Chaque œuvre, vivante, débordante de tendresse divine et

⁶⁴³ Une coupure de presse conservée aux Archives du Musée national de l'art occidental : 「イベント週末盛り場最新情報：“今世紀最大”といわれる二つの美術展開催」『日刊ゲンダイ』（« Les deux plus grandes expositions de ce siècle »), *Nikkan Gendai*, le 18 octobre 1985.

d'amour pour l'humanité, exprime sa vie et sa souffrance. C'est pour cela qu'elles suscitent la sympathie et l'émotion⁶⁴⁴.

Cet article semble projeter l'image du martyr sur Van Gogh : la tendresse divine, l'amour pour l'humanité et la souffrance... Comme il est démontré dans les recherches de Natahlie Heinich, même au Japon, il a été canonisé comme un martyr⁶⁴⁵.

Les deux articles invitent les lecteurs à regarder sa vie à travers ses œuvres, comme si ses œuvres n'étaient que le reflet de sa vie et comme si comprendre son art, c'était être impressionné par sa vie tragique et avoir de la compassion pour lui. Bien que ce fût les jeunes intellectuels autour de *Shirakaba* qui ont fondé l'image de Van Gogh, artiste maudit, la légende Van Gogh en 1985 n'a plus la même valeur. Les membres de *Shirakaba*, eux-mêmes artistes, voyaient en lui leur idéal. Pour eux, il est un artiste qui a poursuivi son chemin sans succomber à l'incompréhension du public bourgeois – ce public n'ayant pas de goût pour comprendre le grand art de toute façon. Ils considéraient qu'ils étaient de son côté. Ils étaient conscients de faire partie d'une élite qui comprend son art. En revanche, pour le public de 1985, Van Gogh était loin d'eux, parce qu'il était pour eux un saint, un génie, un extravagant ou même un fou. Bien que la légende de Van Gogh ait été créée par le groupe de *Shirakaba*, elle fut ensuite consommée par le grand public dans un cadre complètement opposé.

Le 3 novembre, « le jour de la culture », jour férié au Japon instauré après la guerre, il y eut une forte affluence, de plus de cent mille personnes dans le parc d'Ueno, au centre est de Tokyo. Un article d'un journal artistique rendit compte de cette affluence dans un article intitulé « Beau temps. Une longue queue pour aller voir Gogh, Nitten(le Salon) et Panda »⁶⁴⁶. Dans le parc d'Ueno se trouvent plusieurs musées : le Musée national de l'art occidental, le Musée national de Tôkyô, le Musée préfectoral de Tôkyô, et aussi le parc zoologique d'Ueno. Au Musée préfectoral de Tôkyô, le Salon

⁶⁴⁴ Une coupure de presse conservée aux Archives du Musée national de l'art occidental : 「Art : “炎の作品”100 点を一同に『ゴッホ展』『Tokyo シティガイド Panorama』(« Art : l'exposition Van Gogh, cent œuvres rassemblées », *Tôkyô City Guide, Panorama*), du 6 au 13 octobre, vol.1, no.1.

⁶⁴⁵ Natalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris : Édition de Minuit, coll.Critique, 1991.

⁶⁴⁶ Une coupure de presse conservée aux Archives du Musée national de l'art occidental : 「『晴れの日』長蛇の列 ゴッホ・日展・パンダ詣で」『日本芸術新聞 Japan Arts News』(« Beau temps. Une longue queue pour aller voir Gogh, Nitten et Panda », *Japan Arts News*), no.30, le 10 novembre 1985. D'après l'article, Nitten a compté ce jour 14 245 entrées, le parc zoologique 100 919 et l'exposition Van Gogh 12 000.

Nitten, dont l'origine remonte au Salon officiel fondé en 1907, fut inauguré ce jour. Une juxtaposition de trois mots, notamment Van Gogh avec le panda, symbolise la vulgarisation de ce peintre. Les pandas sont des vedettes du parc zoologique d'Ueno. Il existe une expression : « Le panda pour attirer la clientèle ». Ce mot signifie que la personne désignée n'a aucune responsabilité réelle. Elle se limite à faire de la figuration. C'est son image et non ses compétences qui importe. Nous ne pouvons pas nous empêcher d'évoquer cette expression face à la juxtaposition de Van Gogh et du panda. Van Gogh est-il un panda pour attirer les visiteurs au Musée ?

Malgré l'intention des organisateurs, il est difficile pour le public de se dégager de l'image solidement constituée de Van Gogh.

J'ai voulu faire face à une peinture, en me dégageant de la tragédie que l'on connaît déjà à la fin. Mais Van Gogh était trop Van Gogh. Toutes les peintures me semblaient comme une trace de sa vie. [...] La lumière naturelle à laquelle le peintre a fait face pieusement, le motif du semeur, son intérêt chaleureux pour ce qui travaille, tous restaient renfermés dans la tragédie d'un homme⁶⁴⁷.

4. L'acquisition de tableaux de Van Gogh

En 1987, au début de la bulle économique, une compagnie d'assurance, Yasuda Kasaï, actuellement appelé Sompo Japan, acquit un « Tournesol » au prix de 5.800 millions de yens, ce qui fut le prix maximum pour une peinture de Van Gogh à cette époque. Yasuda Kasaï fonda son musée qui se situe au 42^e étage de son immeuble en 1976, en recevant la donation de 200 œuvres d'un peintre Seiji Tôgô (1897-1978) et cinquante œuvres de sa collection. Le musée fut nommé alors le Musée Seiji Tôgô. Depuis la dernière moitié des années 1920, Tôgô était chargé de la création de brochures et de produits dérivés pour Yasuda Kasaï. Il créa notamment les dessins pour ses calendriers. Depuis la création du musée, cette compagnie d'assurance enrichit la collection en acquérant des œuvres de peintres à la fois japonais et occidentaux. En

⁶⁴⁷ 佐藤信「人間への温かさも悲劇の中に閉ざし」(Noboru Satô, « son affection pour les hommes enfermée dans la tragédie : Après la visite de l'exposition Van Gogh », *Tôkyô Shimbun*), édition du soir, le 19 novembre 1985.

mars 1987, la collection du musée prit une autre dimension avec l'acquisition d'un « Tournesol » de Van Gogh. Elle acquit ensuite, en janvier 1989, un paysage de Gauguin, et en janvier 1990, une nature morte de Cézanne. C'est le président-directeur de la compagnie, Yasuo Gotô, qui prit la décision de l'acquisition à l'occasion du centenaire de la compagnie pour le but d'améliorer son image auprès de sa clientèle et de la société, qui la considérait souvent comme une compagnie faisant de gros profits. Toutefois, la réaction de la presse au début fut plutôt négative. L'acquisition d'une peinture d'un prix si élevé ne fait que souligner justement sa mauvaise image. Cependant, dès la présentation du tableau au mois d'octobre 1987, le public afflua au Musée Yasuda Kasaï pour voir ce fameux tableau. Pendant quatre mois de présentation, il y eut plus de cent soixante mille visiteurs. Yasuda Kasaï conclut que « l'achat de 5 800 millions de yen a eu pour résultat de contribuer à améliorer considérablement son image⁶⁴⁸. »

La présence remarquable des collectionneurs japonais sur le marché de l'art depuis l'achat du « Tournesol » atteint un sommet avec l'achat du « Portrait du docteur Gachet » en mai 1990. Le prix du tableau atteignit 82,5 millions de dollars : un nouveau record fut alors battu. Jusqu'à ce moment-là, le record de prix pour un tableau était celui des « Iris » de Van Gogh acquis par un Australien en 1987 pour un prix de 53,9 millions de dollars, suivi par « le Mariage de Pierrette » de Picasso acquis par une entreprise japonaise en 1989 pour 51,89 millions de dollars. Ce fut Ryôei Saitô, président honoraire d'une entreprise de l'industrie papetière, Dai Shôwa Seishi, qui l'acquit. Saitô avait vu cette œuvre au Musée Métropolitain pendant les années 1980 et voulu l'acquérir un jour. Lorsqu'il a revu cette œuvre à la présentation préalable de la vente, il a décidé de l'acquérir. Il dit que « c'est une œuvre de Van Gogh de la fin de sa vie. J'ai le cœur rempli d'émotion. J'ai voulu absolument l'acquérir⁶⁴⁹. » Prévoyant un budget de sept milliards de yens, Saitô demanda à Hideto Kobayashi, galeriste participant à la vente à sa place, d'enchérir, quel que soit le prix. Rivalisant avec une fondation américaine, le prix du tableau a dépassé celui des « Iris » en dix minutes. Finalement,

⁶⁴⁸ 『安田火災：新しい視点と発想で新世紀にトライ』経済界(Histoire des entreprises en poche : Yasuda Kasaï, Keizaikai, 1990), cité par Tomoko Saitô, « Les Japonais qui achètent Van Gogh » *The Mythology of Vincent van Gogh*, op.cit, p.422.

⁶⁴⁹ Le quotidien *Mainichi*, le 18 mai 1990, cité par Tomoko Saitô, *ibid.*, p.421.

Kobayashi l'a acheté pour 12,5 milliards de yens, plus de cinq milliards de plus que prévu. Deux jours plus tard, le tableau « Le Moulin de la Galette » de Renoir était adjugé à Kobayashi pour le compte de Saitô pour un montant de 78 millions de dollars.

La réaction de presse ne fut toujours pas positive après l'achat de tableaux à des prix si élevés. Un magazine dévoila trois mois après l'acquisition des tableaux le dissentiment au sein de la famille Saitô⁶⁵⁰ ; un autre magazine ironisa sur le déficit de la société Dai Shôwa Seishi⁶⁵¹. Saito devint notamment un homme célèbre dans le monde entier, un an après l'achat du tableau : il donna un entretien à la presse, dans lequel il dit qu'il n'avait vu qu'une seule fois les tableaux et il les gardait dans un entrepôt. Il déclara aussi qu'il avait dîné chez Kicchô (un restaurant japonais très connu) en accrochant « le Moulin de la Galette » sur le mur. Puis il annonça : « j'ai dit à mon entourage de mettre les tableaux dans mon cercueil lorsque je serais mort et les brûler avec moi. C'est ennuyeux de faire payer plusieurs millions de yens en droits de succession. » Les journaux communiquèrent ses paroles dès lendemain matin⁶⁵².

Le public n'était pas enthousiaste face aux acquisitions de peintures de Van Gogh en 1987 et en 1990. C'était pourtant ce à quoi *Shirakaba* avait tant aspiré autrefois. Les acquisitions de peintures à des prix si élevés ont flatté l'orgueil des entreprises japonaises qui faisaient ce qu'elles voulaient sans limites, ni principes. Depuis, l'image de la bulle économique hante les œuvres de Van Gogh. Rappelons que dans un numéro de *Shirakaba* en 1912, Yoshirô Nagayo écrivit : « Si jamais un chef-d'œuvre de Van Gogh ou de Cézanne était acquis par un homme d'affaires de Tôkyô ou par un riche abominable ? Aurait-on envie d'aller les voir ? Non, jamais ! » Sa parole semble prédire de la situation en 1990.

⁶⁵⁰ 『プレジデント』 *Président*, août 1990.

⁶⁵¹ 『週刊現代』 *Shûkan Gendai*, le 20 octobre 1991.

⁶⁵² *Yomiuri*, le 1^{er} mai 1990 ; *Asahi* le 1^{er} mai 1990.

Chapitre 2 : Cézanne

La réception de Cézanne fut parallèle à celle de Van Gogh. Cézanne fut aussi découvert par les jeunes écrivains et artistes de la revue *Shirakaba* pendant les années 1910. Lorsque Mushanokôji et le groupe de *Shirakaba* organisèrent une collecte pour acheter des œuvres d'artistes occidentaux et fonder leur musée, ils comptaient acheter d'abord une œuvre de Van Gogh et de Cézanne. Après avoir compris qu'ils ne pourraient pas acheter d'œuvres avec les fonds qu'ils avaient collectés, ils demandèrent à un ami riche d'acheter des œuvres. Sur leur demande, Koyata Yamamoto acheta en 1920 un dessin des « Baigneurs au repos » de Cézanne (Musée Bridgestone) [voir ill. 8]. La même année, la revue *Shirakaba* acheta un paysage (dépôt au Musée Ôhara) [voir ill. 9]. Moritatsu Hosokawa acheta un « Autoportrait au chapeau » de Cézanne (Musée Bridgestone) [voir ill. 10]. Plusieurs œuvres de Cézanne entrèrent ainsi au Japon au même moment que celles de Van Gogh, Renoir ou Monet.

Comme ce fut le cas pour Van Gogh, les membres de *Shirakaba* considéraient les œuvres de Cézanne comme un reflet de sa personnalité. Plusieurs études furent consacrées à ce thème. En nous référant à ces recherches précédentes, nous essayons d'abord de clarifier la différence entre la réception de Van Gogh et celle de Cézanne avant la guerre. Ensuite, nous étudions la particularité de la réception de Cézanne après la guerre par rapport aux autres peintres impressionnistes.

1. La réception de Cézanne avant 1945

1-1. L'interprétation « personnaliste »

Nous avons étudié dans le chapitre précédent qu'à l'époque où les artistes devinrent conscients de l'opposition entre l'individu et la société et de l'importance du premier par rapport à celle-ci, Van Gogh, qui n'a jamais renoncé à son esthétique malgré l'incompréhension de la société, fut considéré comme un artiste idéal. Pour eux, ses œuvres étaient le reflet de sa pureté et de sa grandeur. Pour Cézanne, ils avaient le même point de vue : comme Van Gogh, ils considéraient Cézanne un artiste idéal, non seulement pour ses œuvres, mais aussi pour sa personnalité. Alors quelles sont les différences entre la réception de Van Gogh et celle de Cézanne ?

Takanori Nagai, dans ses études sur la réception de Cézanne entre les années 1910 et 1920, propose deux notions différentes : l'interprétation biographique et l'interprétation « personnaliste »⁶⁵³. La première est l'attitude qui consiste à assimiler la manière de vivre singulière d'artiste à la particularité de ses œuvres, comme ce fut le cas pour Van Gogh. Dans les écrits sur Cézanne des années 1910, les auteurs se servaient souvent du terme « personnalité » comme le critère pour apprécier une œuvre, sans le définir. Le mot « personnalité » dans le milieu artistique des années 1910 et 1920, n'avait pas le même sens que celui que nous utilisons aujourd'hui dans la vie quotidienne. Nagai l'explique comme « une vitalité sentie intuitivement face à une peinture au-delà de l'information visuelle ». D'après lui, « l'interprétation personnaliste » est fondée sur les suppositions suivantes⁶⁵⁴ : les œuvres d'art consistent en deux éléments, l'un matériel et l'autre immatériel. Le dernier est plus important que le premier ; l'élément immatériel est en fait « la vie » du peintre, non pas dans le sens de la biographie, mais de la vitalité ; l'appréciation d'une peinture s'achève lorsque l'on saisit et partage cette vie du peintre. « La vie » ne signifie pas uniquement l'activité de l'esprit, mais l'ensemble de corps et d'esprit du peintre. Quand on apprécie une peinture, on fait attention aux lignes et aux touches, car c'est là où la vie du peintre se manifeste. Elles sont des indices, des moyens pour saisir sa vie.

L'interprétation biographique et l'interprétation personnaliste sont nées toutes deux dans les années 1910 et largement utilisées pendant les années 1920. Bien que ces interprétations, utilisées à la fois pour Cézanne et pour Van Gogh, ne soient pas toujours nettement distinguées, la première était dominante pour Van Gogh et la dernière pour Cézanne. La plus grande différence tient sans doute au fait que l'interprétation personnaliste, contrairement à l'interprétation biographique, commence toujours à partir d'une expérience vécue face à une œuvre, ou le plus souvent une reproduction d'une

⁶⁵³永井隆則「日本におけるセザンヌ受容史の一断面—1920年代の人格主義的セザンヌ解釈の形成と行方」『ユリイカ』、pp.188-198 (Takanori Nagai, « une tranche de l'histoire de la réception de Cézanne au Japon : la formation de l'interprétation personnaliste de Cézanne et sa piste », *Eureka*, sept., 1996, pp.188-198) ; 永井隆則「日本のセザンヌ—1920年代日本の人格主義セザンヌ像の美的根拠とその形成に関する思想及び美術制作の文脈について—」『美術研究』、2002年3月、第375号、pp.336-355 (« Cézanism in Japan : The Aesthetic Roots of 1920s Japan's Personalist Interpretation of Cézanne and the context of Thought and Artistic Creation Related to the Formation of this Interpretation », *Bijutsu Kenkyû(The Journal of Art Studies)*, no.375, mars 2002, pp.336-355) .

⁶⁵⁴ Takanori Nagai, « Cézanism in Japan : The Aesthetic Roots of 1920s Japan's Personalist Interpretation of Cézanne and the context of Thought and Artistic Creation Related to the Formation of this Interpretation », *Bijutsu Kenkyû(The Journal of Art Studies)*, no.375, mars 2002, p. 339.

œuvre. À partir de cette expérience, on arrive à saisir « la personnalité » du peintre.

Ce fut Ikuma Arishima, peintre, membre de la revue *Shirakaba*, qui attira l'attention des amateurs d'art sur Cézanne, en lui consacrant en 1910 un article important de trente-quatre pages. Dans l'article, Arishima avoue que lui aussi, au début, ne comprenait pas son importance.

Lorsque j'étais au Japon et même après être arrivé en Europe, je n'entendais presque rien sur Cézanne et je n'avais donc jamais bien réfléchi sur ce peintre. Pendant mon séjour à Paris, j'ai visité à plusieurs reprises le Musée du Luxembourg. Bien que j'aie bien connu notamment les peintures exposées dans la salle des impressionnistes de la collection Caillebotte, je n'ai pas prêté une attention particulière à deux de ses peintures. Je les considérais comme des ébauches d'enfants, comme beaucoup d'autres le pensaient⁶⁵⁵.

Arishima partit en Italie en 1905 et étudia à Paris jusqu'à son retour au Japon en 1910. Il découvrit ce peintre au Salon d'automne de 1907, où lui avaient été spécialement consacrées deux salles : « Pour la première fois, j'ai ouvert les yeux sur ce peintre et j'ai découvert une nouvelle voie à suivre pour cultiver mon art⁶⁵⁶. » De retour au Japon, il écrivit des articles sur ce peintre pour le deuxième et le troisième numéro de *Shirakaba*⁶⁵⁷. Ses articles furent fondés à la fois sur son expérience en France et sur les articles et les livres publiés en France. Le premier article retrace notamment la vie de Cézanne en se référant à un livre de Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes*⁶⁵⁸. Le deuxième article est plus une réflexion sur son art, voire la défense à propos de l'art cézanien. Car, la réaction de lecteurs vis-à-vis du premier article, notamment des reproductions l'accompagnant, « La Femme de Tahiti » de Paul Gauguin, « élève indirect de Cézanne », et une « Nature morte » de Cézanne, n'était pas forcément positive. Au début du deuxième article, Arishima avoue que de nombreuses personnes de sa connaissance lui avaient dit qu'ils ne comprenaient pas pourquoi il appréciait ce genre de peintures. « C'est normal. Lorsqu'on ne connaît pas ses œuvres

⁶⁵⁵ 有島壬生馬「画家ポール・セザンヌ」『白樺』(Ikuma Arishima, « Paul Cézanne, le peintre », *Shirakaba*), vol. 1, no. 2, mai 1910, p. 8.

⁶⁵⁶ *idem*.

⁶⁵⁷ Arishima, « Paul Cézanne, le peintre », *Shirakaba*, *ibid*, pp. 8-22 ; 有島壬生馬「画家ポール・セザンヌ」『白樺』(« Paul Cézanne, le peintre », *Shirakaba*), vol. 1, no. 3, juin 1910, pp. 29-43.

⁶⁵⁸ Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes*. Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin, Paris, H. Floury, 1906.

originales et qu'on ne connaît pas l'évolution et la situation actuelle de la peinture européenne, il est sans doute difficile de l'apprécier », ajoute-t-il⁶⁵⁹. Son argumentation pour défendre l'art de Cézanne est celle-ci : avec l'évolution de la société, la peinture européenne d'aujourd'hui a une autre vocation que la représentation fidèle de la réalité. Cézanne est un des peintres qui représentent ce changement, en se consacrant à la révolution de la peinture moderne. Peintre lui-même, ayant étudié en France, Arishima comprenait la modernité de Cézanne. Il décrit ainsi son expérience d'avoir vu ses œuvres :

Bien que la toile soit fatiguée par l'application répétée de la peinture, l'impression reste tout à fait fraîche, comme s'il saisissait l'objet chaque instant avec fraîcheur. Chaque partie, à la fois indépendante et cohérente, fait dans son ensemble une peinture vigoureuse et autoritaire. Lorsqu'on voit ses œuvres, on oublie leur défaut et se sent envahi par sa personnalité⁶⁶⁰.

Son texte transmet vivement son expérience face aux œuvres originales : la toile fatiguée par l'application de la peinture, l'impression de fraîcheur, la composition à la fois cohérente dans son ensemble et pourtant indépendante dans chaque partie. Contrairement à Van Gogh, les auteurs de cette époque analysent souvent les œuvres de Cézanne du point de vue technique, la touche, la ligne et la composition. En même temps, Arishima décrit son expérience face aux œuvres comme une sensation d'être « envahi par sa personnalité. » C'est une expérience de partage des sensations du peintre, et son assimilation à ce peintre, corps et esprit. Ayant commencé par l'observation précise de ses œuvres, Arishima atteint à cette expérience tout à fait personnelle, presque religieuse.

Quant à Shôhachi Kimura (1893-1958), peintre, membre fondateur de « Fyuzan-kaï », il analyse ainsi une peinture de Cézanne :

Lorsque l'on regarde la reproduction en couleur des œuvres de Cézanne, on sent avant tout la masse incroyablement puissante, constituée de la confrontation des touches. Des touches larges, ou bien de petites touches juxtaposées, s'alignant et s'associant, font naître une image à la fois mouvante et nette. [...] Ce que j'appelle la masse, c'est cela. Je ne peux pas mieux

⁶⁵⁹ Arishima, « Paul Cézanne, le peintre », *Shirakaba*, vol. 1, no. 3, juin 1910, p. 29.

⁶⁶⁰ *ibid.*, p.41.

l'expliquer, mais elle fait appel à la sensation intuitive et à la vision. C'est le premier point important pour saisir le rythme inondant des œuvres de Cézanne⁶⁶¹.

Comme Arishima, Kimura regarde attentivement les œuvres de Cézanne par les reproductions. Observant notamment les touches et la masse créée par ces touches, il arrive à saisir le rythme de la vie du peintre, sa « personnalité », transmis par les touches. Les touches sont considérées comme le moyen de saisir la « personnalité » du peintre.

L'interprétation personnaliste et la notion de personnalité furent approfondies par les philosophes pendant les années 1920. Kitarô Nishida, clarifiant le décalage entre le Japon et l'Europe sur l'interprétation de Cézanne, considère la notion de personnalité comme l'idée principale de l'esthétique japonaise. D'après lui, la personnalité est l'univers invisible qui existe derrière l'univers visible, et qui fait fonctionner le monde des sensations⁶⁶². En même temps, il conçoit la notion du *Shajitsu*, réalisme, considéré ici dans un sens particulier : la réalisation d'une œuvre dans une rencontre dynamique entre l'artiste, sujet, et la nature, objet⁶⁶³. Merleau-Ponty aura aussi une approche similaire⁶⁶⁴.

Pour Jirô Abe, « l'œuvre d'art est un symbole de la vie spirituelle. Le sens de l'œuvre d'art consiste à provoquer le partage de cette vie personnaliste⁶⁶⁵. » Cette interprétation de la notion de la personnalité se référerait non seulement aux œuvres de Cézanne, mais aussi ou plutôt aux œuvres d'art asiatique. Nishida comparait le dessin occidental au mouvement du pinceau dans la peinture asiatique⁶⁶⁶. La notion de la « personnalité » fut développée dans le contexte de l'interprétation du *suiboku-ga* (le lavis chinois introduit au Japon), du *shodô* (la calligraphie à l'encre de Chine) ou du

⁶⁶¹ 木村莊八「ポール・セザンヌに就いて」『現代の洋画』(Shôhachi Kimura, « De Paul Cézanne », *la peinture yôga d'aujourd'hui*), octobre 1913, p. 2.

⁶⁶² Takanori Nagai, « une tranche de l'histoire de la réception de Cézanne au Japon : la formation de l'interprétation personnaliste de Cézanne et sa piste », *Eureka*, sept., 1996, p. 191.

⁶⁶³ Takanori Nagai, « La réception de Cézanne par une notion de Shajitsu et son environnement idéologique », *Le Bulletin du département des Arts de l'Université Kyôto Kôgei Sen-i*, mars 2004, pp.43-72.

⁶⁶⁴ Maurice Merleau-Ponty, « Le Doute de Cézanne », *Fontaine : Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, no.47, tome 9, déc. 1945, pp.80-100 ; *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964. Cité dans : Toshinori Nagai, « Le dessin et le corps de Cézanne », *L'actualité de l'histoire de l'art moderne français*, 2007, Sangen-sha, p. 124.

⁶⁶⁵ Takanori Nagai, « une tranche de l'histoire de la réception de Cézanne au Japon : la formation de l'interprétation personnaliste de Cézanne et sa piste », *Eureka*, sept., 1996, p.192.

⁶⁶⁶ Takanori Nagai, « une tranche de l'histoire de la réception de Cézanne au Japon : la formation de l'interprétation personnaliste de Cézanne et sa piste », *Eureka*, sept., 1996, p.196.

nanga (une école « lettrée » de *Suibokuga*). De nombreux peintres, à la fois de peinture traditionnelle japonaise et de peinture à l'huile de style occidental, interprétèrent Cézanne avec des termes utilisés pour l'interprétation du *nanga*⁶⁶⁷. Ce qui est important pour le *nanga*, c'est le rythme, à la fois du corps et de l'esprit, du peintre transmis par les touches. La valeur du *nanga* ne repose pas sur ses thèmes, ni ses techniques, mais sur la perception de la personnalité du peintre transmise par ce rythme. Cette comparaison entre Cézanne et le *nanga* est d'autant plus intéressante que Cézanne lui-même ne suivait pas la tendance du Japonisme de l'époque. Mais cette comparaison insolite n'est pas tout à fait sans fondements. Le *nanga*, qui avait été déprécié depuis la fin du XIX^e siècle, a réévalué pendant les années 1910 et 1920. On avance que ce sont les peintures post-impressionnistes et expressionnistes, introduites à cette époque, qui ont fait redécouvrir le *nanga*⁶⁶⁸. Bien que le terme « personnalité » ne s'utilise que rarement dans les études et critiques d'après-guerre concernant Cézanne, cette notion et l'association de celle-ci avec le *nanga* restera comme la base de l'appréciation de Cézanne après la guerre.

2. Après 1945

Un nombre bien plus important d'articles ont été consacrés à Cézanne et à Van Gogh qu'à d'autres peintres impressionnistes. D'après la base CiNii⁶⁶⁹, nous trouvons entre 1948 et 1985 cent trente articles sur Cézanne et cent trente-cinq sur Van Gogh, alors qu'il n'y en a que trente-cinq sur Monet, trente et un sur Renoir, vingt-trois sur Degas, dix-neuf sur Manet, quatre sur Pissarro, et un sur Sisley. Cézanne devint un thème d'études largement plus important que les autres peintres impressionnistes. À Cézanne et Van Gogh, les deux peintres préférés de la revue *Shirakaba*, ont été prêtés

⁶⁶⁷ Takanori Nagai, « Cézanism in Japan : The Aesthetic Roots of 1920s Japan's Personalist Interpretation of Cézanne and the context of Thought and Artistic Creation Related to the Formation of this Interpretation », *Bijutsu Kenkyū (The Journal of Art Studies)*, no.375, mars 2002, p. 344-348 : chapitre 3 : Cézanne du point de vue de la ligne, les touches et de l'esthétique de *Nanga*, et la réévaluation de *Nanga*.

⁶⁶⁸ Seiichi Taki, « La réévaluation de Yamato-e et Nanga », *Kokuga*, no.330, nov. 1917, pp. 153-156 ; Toyokura Tanaka, « La nouvelle tendance de Nanga », *Kokuga*, no.330, nov. 1917, pp. 179-181, cité dans Nagai, *idem*.

⁶⁶⁹ La Citation Information by Nii (National institute of informatics). Cette base comprend 12 millions d'articles parus dans les revues académiques et les revues spécialisées.

une attention particulière. Considéré comme un peintre de référence, Cézanne était apprécié à la fois dans les milieux de peintres et d'historiens de l'art.

Cézanne est aussi un des peintres à qui la revue *Eureka* consacra un numéro spécial en 1996, à l'occasion de son exposition rétrospective au Grand Palais. L'*Eureka* est une revue de qualité, spécialisée en pensée contemporaine, traitant de thèmes très variés, de Baudelaire aux Mangas, de Bach à Bob Dylan, le cinéma, le théâtre, la philosophie, la linguistique, la mode, de différentes cultures. Quant aux beaux-arts, l'*Eureka* s'intéressait plutôt à l'art contemporain⁶⁷⁰. Cézanne et Van Gogh sont les seuls peintres du XIX^e siècle auxquels la revue consacra un numéro spécial. Elle les jugea intéressants pour ses lecteurs, intellectuels, parce qu'ils restaient un thème d'actualité. Cézanne est apparemment un thème au goût des intellectuels.

Dans le numéro spécial sur Cézanne, elle publie vingt articles écrits par des auteurs japonais, européens et américains, dont Phillipe Sollers, Jean-Claude Lebensztejn, Richard Shiff, Hubert Damisch. Parmi ces articles, Midori Wakakuwa (1935-2007), historienne de l'art, remarque qu'il existe au Japon deux images stéréotypées de Cézanne : l'une est celle des peintres, l'autre est celle des historiens de l'art. Les peintres avaient souvent une grande admiration pour Cézanne, jusqu'au point d'avoir une quasi-foi en ce peintre. « Il s'agit d'une religion de ses touches, de l'admiration et de l'imitation des touches par lesquelles il a peint les pommes, les vases, la montagne et les arbres⁶⁷¹. » La religion est un terme extrêmement fort. Ce n'est pas simplement que certains peintres japonais imitaient les touches de Cézanne, mais plutôt le fait qu'ils croyaient que c'était le seul moyen d'atteindre à la perfection. Les historiens de l'art, quant à eux, attribuent à Cézanne le rôle de précurseur de l'art moderne. C'est lui qui dépassa l'impressionnisme avec la composition architecturale et la forme solide. C'est toujours lui qui fit naître le cubisme. Le mot de Cézanne, « Il faudrait d'abord étudier sur des figures géométriques : le cône, le cube, le cylindre, la

⁶⁷⁰ Les numéros spéciaux de l'*Eureka* consacrés aux beaux-arts (1980-1996) : Le maniérisme en 1979 ; Le Dada-Surréalisme en 1981 ; Man Ray en 1982 ; L'avant-garde russe en 1983 ; Marcel Duchamps en 1983 ; L'expressionnisme en 1984 ; la Performance en 1984 ; L'art déco en 1984 ; La science et l'art en 1985 ; Le futurisme en 1985 ; Salvador Dali en 1986 ; Techno Art en 1987 ; Le Graffiti américain en 1988 ; Picabia et le Dadaïsme en 1989 ; Van Gogh en 1990 ; L'érotisme, histoire de l'art immoral en 1992 ; Anselm Kiefer en 1993 ; Pollock en 1993 ; Cézanne en 1996.

⁶⁷¹ 若桑みどり「破壊者としてのセザンヌ」『ユリイカ』、1996年9月 (Midori Wakakuwa, « Cézanne comme destructeur », *Eureka*, sept. 1996) p.50.

sphère »⁶⁷², fut cité à plusieurs reprises⁶⁷³. Ces deux stéréotypes sont-ils complètement différents ? Sont-ils particuliers à la réception de Cézanne au Japon ?

2-1. L'approche formaliste : les historiens de l'art

Faire attention à la composition ou la forme des œuvres de Cézanne, le considérer comme le père fondateur de l'art moderne, ce n'est pas une approche particulière au Japon. Cette approche formaliste fut développée aux États-Unis et en Europe à partir des années 1920. Dès la fondation du MoMA en 1926, Alfred Barr, Jr., directeur du musée, positionnait Cézanne comme précurseur de l'art moderne. Il détermina l'étendue chronologique d'activité du musée, à la fois pour les collections et les expositions comme « de Cézanne à l'art d'aujourd'hui »⁶⁷⁴. À Cézanne était ainsi attribué une place privilégiée dans le courant de l'art moderne défini par le MoMA. À l'occasion de l'exposition sur le cubisme, Barr présenta le développement formaliste de l'art moderne à l'aide d'un schéma⁶⁷⁵. Ainsi définit-il l'évolution formaliste de l'art moderne de Cézanne au cubisme. Cette approche formaliste se perpétua jusqu'aux années 1970, notamment par William Rubin⁶⁷⁶, par Clement Greenberg ou Brion-Guerry⁶⁷⁷.

Les historiens de l'art japonais après la guerre adoptèrent cette tendance. En 1952, la revue d'art *Mizue* publie un numéro spécial sur Cézanne dans lequel furent publiés trois articles, dont la traduction d'un extrait du livre d'Erle Loran, *Cézanne's*

⁶⁷² Émile Bernard, « Une conversation avec Cézanne, *Mercur* de France, repris dans Émile Bernard et al. *Conversation avec Cézanne*, Macula, P. 163

⁶⁷³ 吉川逸治「セザンヌの芸術」『みづゑ』、1952年1月 (Itsuji Yoshikawa, « L'art de Cézanne », *Mizue*, jan.1952)、p. 3 ; Sôichi Tominaga, « La couleur de Cézanne », *Mizue*, jan. 1952, p. 46 ; 高階秀爾「現代への道標：セザンヌ・見たまえ、あの青を一く水浴図>をめぐる」『美術手帖』、1969年1月号 (Shûji Takashina, « Cézanne : autour des 'Baigneurs' », *Bijutsu Techô*, jan.1969)、p. 131 ; 辻邦生「セザンヌの世界・1」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月2日 (Kunio Tsuji, « L'univers de Cézanne -1 », *Yomiuri*, soir, le 2 avril 1974)、p.1, entre autres. Tsuji est écrivain, et non pas historien de l'art.

⁶⁷⁴ Alfred Barr, Jr., « A New Art Museum », communiqué publié en 1926 : cité dans Irving Sandler and Amy Newman(ed.), *Defining Modern Art:Selected Writing of Alfred H.Barr,Jr.*, Harry N. Abrams,1986, pp.69-72.

⁶⁷⁵ Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, The Museum of Modern Art, 1936. Réédité : The Belknap Press,1986.

⁶⁷⁶ William Rubin, « Cézanne and the Beginnings of Cubism », *Cézanne in the Late Work*, cat.expo., The Museum of Modern Art, 1977.

⁶⁷⁷ Clement Greenberg, « Cézanne and the Unity of Modern Art », *Partisan Review*, le 26 déc.1945 ; Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Édition Albin Michel, 1966.

*Composition*⁶⁷⁸. Sept reproductions en couleur, six en noir et blanc et seize en photogravure sont également publiées. Le livre de Loran, publié en 1943, analyse la composition de ses œuvres du point de vue formel et spatial, en les comparant avec les photographies de motifs qu'il a prises lui-même. Son texte représentait un exemple d'analyse formaliste. Deux autres textes d'historiens de l'art japonais sont basés sur les mêmes principes.

Sur la peinture de Cézanne, beaucoup de choses ont déjà été dites. Le plus souvent, on traitait sa composition. On s'intéressait notamment à des œuvres de la période de sa maturité, parce que c'est à ce moment-là que la vision de Cézanne est de plus en plus pure et sa composition formelle, de plus en plus perfectionnée. On peut observer comment Cézanne développe une nouvelle manière de réunir synthétiquement chaque élément, de traiter le centre du tableau et de construire la sensation de l'espace par les rapports entre les plans. Grâce à ce principe strict de composition, il a pu faire évoluer ses œuvres et aussi exercer une grande influence sur les peintres postérieurs⁶⁷⁹.

Sôichi Tominaga commence ainsi son article publié en 1952. Bien qu'il suive le développement de Cézanne, l'influence de Manet, de Pissarro, et des impressionnistes, son analyse se concentre sur ses œuvres postérieures à 1880, car ce fut pendant cette période qu'« il consolide les bases d'une composition plastique rigoureuse » et c'est ce qui « éleva la qualité de sa création et c'est grâce à cet achèvement qu'il a exercé une influence incalculable sur les artistes postérieurs » :

Lorsque Cézanne est passé du stade de la représentation de la nature à celui de la réalisation d'une sensation, ce qui était important n'était pas seulement la manière de saisir la forme. La forme n'était en fait qu'un volume des couleurs⁶⁸⁰.

⁶⁷⁸ Erle Loran, *Cézanne's Composition : Analysis of his Form, with Diagrams and Photographs of his Motifs*, University of California Press, 1943. La *Mizue* publie son extrait : アール・ローラン「セザンヌの構図の分析」『みづゑ』、1952年1月 (Erle Loran, « Cézanne's Composition », *Mizue*, no.557 jan.1952) , pp.12-24.

⁶⁷⁹ 富永惣一「セザンヌの色」『みづゑ』、1952年1月 (Sôichi Tominaga, « La couleur de Cézanne », *Mizue*, no. 557, jan. 1952)、p. 46. Il s'agit d'un de trois articles sur Cézanne publié dans ce numéro spécial sur Cézanne. Sept reproductions en couleur, six en noir et blanc et seize en photogravure sont aussi publiées.

⁶⁸⁰ *idem.*, p. 53.

Dans cette étude sur « La couleur de Cézanne », tout en admettant l'importance de la composition chez Cézanne, Tominaga tente d'attirer l'attention sur son utilisation de la couleur. Comme il définit lui-même, en parlant de la couleur, il analyse la forme et le volume créés par la teinte. Chez Cézanne, la juxtaposition des touches ne fonctionne pas comme chez Monet ou Pissarro. Dans un autre article que publia la *Mizue* en 1952, Yoshikawa décrit son processus de création comme une abstraction :

[Face aux œuvres de Cézanne], on comprend son processus de création en face de la nature. On peut sentir l'opération du peintre : saisir le volume de la nature, créer des formes et les combiner les unes aux autres, les mettre en ordre, et donner du rythme à la composition. [...] C'est comme si l'on voyait l'avancement d'une pensée vigoureuse, qui accumule la vivacité des couleurs, sans être dérangée par la sensation et sans céder. Regardez Renoir. [...] Il baigne dans la séduction sensuelle, comme un oiseau qui chante joyeusement. Cézanne rejette la séduction sensuelle. On voit son esprit rigoureux qui l'incite à créer, par l'intermédiaire de l'opération intense de l'abstraction⁶⁸¹.

Contrairement à Renoir, l'« opération » de Cézanne est décrite comme si elle était tout à fait ordonnée : saisir le volume, créer des formes, les combiner, les mettre en ordre... En analysant ses œuvres avec un point de vue formaliste, l'auteur finit par suggérer la personnalité du peintre : un stoïque, qui ne s'intéressait qu'à suivre la logique de la plastique. L'analyse formaliste, liée à l'interprétation personnaliste d'avant la guerre, a fait naître ainsi une image de Cézanne : celle d'un personnage rationnel et rigoureux.

Tout au long des années 1950, 1960 et 1970, les articles sur Cézanne s'intéressaient soit à l'analyse de ses œuvres d'une manière formaliste, soit à sa biographie, soit les deux. Ces approches amplifièrent l'image rigoureuse de Cézanne. Ce fut notamment les peintres qui usèrent sur cette image : ils le considéraient comme un peintre saint, un peintre modèle.

2-2. La formation de l'image de l'artiste idéal : les peintres

⁶⁸¹ Itsuji Yoshikawa, « L'art de Cézanne », *Mizue*, jan.1952, pp. 3-4.

Cézanne's Composition d'Erle Loran, publié en 1943 pour un usage pratique aux artistes, fut traduit en japonais en 1953⁶⁸². En utilisant des illustrations, Loran décortique la composition de Cézanne de plusieurs points de vue : le contour des éléments, leur centre de gravité, les rapports entre les éléments, la structure, le mouvement, la teinte... Ce livre fut réédité à plusieurs reprises pendant les années 1970. Ainsi la onzième édition date paraît-elle en 1982. *Cézanne's Composition* était un livre de référence.

Cézanne a certes eu une grande influence sur les artistes japonais, notamment la génération d'Arishima. Notre but n'est pas pourtant d'analyser leurs œuvres de ce point de vue, de trouver l'influence cézanienne dans leur composition, leurs touches ou leur choix des couleurs. C'est un autre cadre d'études. En nous intéressant à la réception de Cézanne par les peintres et à la formation du mythe, nous voudrions éclaircir l'image qu'ils avaient sur ce peintre. Pour ce faire, nous étudions ici non pas leurs œuvres, mais leur discours.

Lorsqu'il entra dans la première salle de l'exposition Cézanne en 1974, Kazu Wakita (1908-2005) fut frappé par « un sentiment pieux comme s'il était dans une cathédrale »⁶⁸³. Dans le même article, il emploie trois fois des termes religieux : « de nombreux peintres reçurent le baptême de Cézanne », « Lorsque je me lasse de travailler, je reviens toujours devant ce tableau [une nature morte de Cézanne conservée au Musée Bridgestone] comme si c'était la foi qui m'y conduisait. » Wakita est un peintre qui a fait ses études à Berlin dans les années 1920. Il était professeur à l'École nationale des Beaux-Arts de Tôkyô entre 1964 et 1970. Prenant souvent pour thème de sa peinture ce qu'il y avait autour de lui, comme des fleurs, des enfants, des oiseaux, il compose un univers intime et poétique coloré. Nous ne pouvons pas retrouver dans ses œuvres l'influence directe de Cézanne. Nous constatons plutôt celle de Matisse, de Picasso, ou de Klee. Pourtant, Cézanne était pour lui une référence sur laquelle il

⁶⁸² Erle Loran, *Cézanne's Composition*, traduit par 内田園生 (Sonoo Uchida), Bijutsu Shuppan-sha, 1953. Original : Erle Loran, *Cézanne's Composition : Analysis of his Form, with Diagrams and Photographs of his Motifs*, University of California Press, 1943. Le *Mizue* publia un extrait l'année précédente dans son numéro spécial sur Cézanne : アール・ローラン「セザンヌの構図の分析」『みづゑ』、1952年1月 (Erle Loran, « Cézanne's Composition », *Mizue*, no.557 jan.1952) pp.12-24.

⁶⁸³ 脇田和「セザンヌ展の世界・3 : 未完成の魅力」『読売新聞』(夕刊)、1974年4月4日 (Kazu Wakita, « L'univers de Cézanne -3 », *Yomiuri*, soir, le 5 avril 1974) p. 1.

pouvait s'appuyer. Comment ce culte de Cézanne, né pendant les années 1910, a-t-il été transmis aux générations suivantes ? Toshio Arimoto (1946-1985), peintre, confirme que Cézanne était un modèle pour la formation des peintres. Après avoir découvert Van Gogh dans son enfance, Arimoto s'est épris de ce peintre. Lycéen, il ne s'intéressait qu'à Van Gogh, jusqu'à ce qu'il découvre un autre univers dans l'atelier de peinture.

Lorsque j'ai commencé mes études dans l'atelier de préparation pour les concours d'entrée, j'ai rencontré l'univers de Cézanne. Il n'y avait aucune trace de Van Gogh dans l'atelier, mais l'immersion dans le monde de Cézanne. Tout le monde faisait un effort pour interpréter les motifs à la manière cézannienne. De plus, d'après un ami de l'atelier, Cézanne méprisait les peintures de Van Gogh et de Gauguin, disant qu'elles étaient plates comme les peintures chinoises ! J'ai été complètement troublé⁶⁸⁴.

Les jeunes qui souhaitent devenir peintre visent en général l'École nationale des Beaux-Arts de Tôkyô, la seule école nationale des beaux-arts. La sélection est tellement sévère qu'Arimoto ne réussit qu'à la quatrième tentative. L'atelier enseigne aux jeunes la technique de base demandée aux épreuves. Il s'agissait d'un enseignement académique, commençant par le dessin d'après les moulages en plâtre de sculptures antiques et de la Renaissance italienne : la « Tête Laborde », fragment de figure féminine du fronton du Parthénon (Musée du Louvre) appelé « Laborde » ; le buste de Brutus de Michel-Ange appelé « Brutus » ; une tête de Giuliano Médicis du même sculpteur appelé « Médicis » ; un buste de Mars reproduit du « Mars Borghese ». L'admiration pour Cézanne ne provenait pas simplement de la passion des jeunes, de l'esprit de révolte. Peindre à la manière cézannienne semblait encouragé à l'atelier de préparation, lieu de l'enseignement académique, ce qui peut sembler curieux quand on songe que Cézanne ne suivait pas les normes académiques de l'époque. Toutefois, Cézanne, qui a développé son propre langage à partir de bases académiques, pouvait convenir en tant que modèle. Il était ainsi devenu un modèle de l'enseignement académique au Japon après la guerre. Nous pouvons en trouver plusieurs témoignages : Jirô Takamatsu (1936-1998), qui étudia à la section de peinture à l'huile à l'École

⁶⁸⁴有元利夫「画家が語る『私の印象派体験』」(特集：印象派の徹底研究--セザンヌは近代絵画の<父>か)『芸術新潮』1984年1月号(Toshio Arimoto, « Mon expérience de la peinture impressionniste », *Geijyutsu Shinchô*, janvier 1984), p.62.

nationale des beaux-arts, se rappelle qu'à l'École, Cézanne, « fondateur de l'art contemporain » était considéré comme la Bible⁶⁸⁵.

Midori Wakakuwa, historienne de l'art, formée à la peinture à l'École nationale des Beaux-Arts de Tôkyô pendant les années 1950, se rappelle l'admiration des jeunes peintres pour Cézanne :

Pendant les années 1950, l'époque où je peignais le plus activement avec mes collègues à l'École qui forme les peintres professionnels [École des Beaux-Arts de Tôkyô], je m'acharnais, comme les autres, à peindre en pleine pâte comme lui [Cézanne]. Cette manière de peindre ne vient que du désir de mettre de la pâte sur la toile. Il s'agit de la « peinture » au sens précis du terme. S'il reste du blanc sur la toile, la partie peinte sera mise en évidence. Cette idée est commune à l'*Action painting* ou au *shôdô* (la calligraphie à l'encre de Chine). Pour les peintres japonais, il est donc facile de se plonger dans l'art de Cézanne, dans le sens où il accordait l'importance à la touche, à la pâte, à la brillance de la peinture, à la trace de la main⁶⁸⁶.

D'une part, Wakakuwa compare la toile de Cézanne à l'*Action painting* et au *shodô* ; d'autre part, elle souligne un certain aspect de Cézanne, la peinture en pleine pâte comme étant le trait principal attirant les jeunes peintres. Nous voudrions étudier ces deux remarques séparément, car la peinture à pleine pâte n'est pas toujours compatible avec la peinture asiatique.

La comparaison de Cézanne avec la peinture asiatique est un reflet de l'interprétation personnaliste développée pendant les années 1920. Bien que les termes « personnalité » ou « personnalisme » ne soient plus utilisés dans les textes sur Cézanne après la guerre, la comparaison de Cézanne avec le *shodô* ou la peinture asiatique réapparaît souvent, notamment dans les écrits d'artistes. Yasushi Sugiyama, peintre, dans son article sur une aquarelle de Cézanne, compare la partie non peinte de cette aquarelle à celle d'une œuvre asiatique⁶⁸⁷. Yonosuke Mikumo, peintre, évoque aussi cette assimilation : « Cézanne, vers la fin de sa vie, utilise la couleur, avec les touches vivantes, comme un élément pour s'exprimer et non pas pour représenter la réalité,

⁶⁸⁵ 高松次郎「一枚の絵：ポール・セザンヌ“舟にて”水彩」『みづゑ』、1969年9月（Jirô Takamatsu, « Une peinture : Paul Cézanne 'Sur la barque' », *Mizue*, sept., 1969), p. 63.

⁶⁸⁶ Midori Wakakuwa, « Cézanne, comme destructeur », *Eureka*, sept. 1996, p. 51.

⁶⁸⁷ 杉山寧「セザンヌ展の世界・9：生きている余白」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月18日（Yasushi Sugiyama, « L'univers de Cézanne – 9 : La partie non peinte vivante », *Yomiuri*, le 18 avril 1974), p. 1.

comme le *suiboku-ga*⁶⁸⁸. » Les points communs qu'ils signalent entre certaines peintures de Cézanne et la peinture asiatique sont le mouvement du pinceau, le traitement de la partie non peinte et l'utilisation des couleurs. Ren Itô (1898-1983), peintre et professeur à l'École nationale des Beaux-Arts, commence son livre sur Cézanne, publié en 1949⁶⁸⁹, par la comparaison de ses œuvres avec le *suiboku-ga*. Il compare notamment une « Sainte-Victoire » [voir ill. 17] et un paysage de Gyokukan (玉澗 Yu Jian en chinois), peintre chinois du XIII^e siècle [voir ill. 18]:

Sur la toile [de Cézanne], on ne reconnaît que de nombreuses touches en forme de palourdes juxtaposées. Cela doit représenter la masse d'une montagne, mais elle ne ressemble pas tellement à une montagne. Il n'y a que des traces de pinceau bleu-gris. On peut les appeler plutôt des taches bleu-gris. [...] Cette impression me fait penser à Gyokukan. [Dans la peinture de Gyokukan], on ne reconnaît pas l'horizon et on ne peut donc pas dire où commencent le ciel et finit l'eau. On voit une presque île, le rivage d'un lac, des arbres et des rochers. Tout est décrit avec quelques touches du pinceau. La forme est très vague. Là aussi, il n'y a que des traces de pinceau. Gyokukan, c'est cela⁶⁹⁰.

Ainsi, selon lui, le point commun entre Cézanne et Gyokukan, c'est le fait que les touches priment sur l'image et la forme. Les traces du pinceau dominent la toile. Stylistiquement, il y a des ressemblances entre les deux. En essayant d'expliquer d'où elles viennent, Itô en arrive consciemment ou inconsciemment à la théorie de Nishida. Dans le *suiboku-ga*, la nature n'est pas considérée comme un objet auquel le peintre fait face. Le peintre fait partie de la nature. Lorsque le peintre arrive à assimiler son rythme de vie à celui de la nature, sa peinture sera chargée de vitalité. En estimant que pour Cézanne, la nature était toujours un objet en face de lui, Itô ne peut pas s'empêcher de penser qu'à la fin de sa vie, en peignant la Sainte-Victoire, le peintre s'assimilait à la nature, comme le faisaient les peintres du *suiboku-ga*.

Cézanne est comparé aux peintres asiatiques du *suiboku-ga*, depuis les années 1930, d'un point de vue stylistique et aussi d'un point de vue de la perception de la

⁶⁸⁸ 柳亮、三雲祥之助（対談）「作品の分析」『美術手帖』、1960年1月号（Yônosuke Mikumo et Ryô Yanagi (entretien), « L'analyse des œuvres de Cézanne », *Bijutsu Techô*, jan. 1960)、p. 57.

⁶⁸⁹ 伊藤廉『セザンヌ覚書』中央公論社、1949年(Ren Itô, *La note sur Cézanne*, Chûô Kôronsha, 1949).

⁶⁹⁰ *idem.*, p. 11.

nature. Son attitude face à la nature, ce qui pouvait être présumé à partir de ses œuvres, tout cela était familier aux Japonais, et convenait aux peintres pour le prendre comme modèle. Ils pouvaient avoir l'impression de ressentir et partager le processus de sa création. Le style *suiboku-ga* était originaire de Chine, où il avait été créé, non pas par des peintres professionnels, mais par des intellectuels, et il était considéré comme le reflet de leur pensée. Importé au Japon avec une nouvelle tendance du bouddhisme chinois, l'école Zen, le *suiboku-ga* était souvent pratiqué par des moines. L'origine et les caractéristiques du *suiboku-ga* renforcèrent l'image monacale de Cézanne, calme et rationnel, qui mène une vie ascétique.

2-3. L'exposition Cézanne de 1974 : la maturation du public

Ce fut en 1974 qu'une exposition monographique sur Cézanne fut organisée pour la première fois au Japon. Il s'agissait d'une manifestation de grande envergure, « une occasion unique dans le monde » présentant cent trente-huit œuvres⁶⁹¹. Soixante et une peintures à l'huile, vingt-sept aquarelles, quarante dessins, et dix gravures provenant des collections de onze pays furent présentés. L'exposition fut organisée par le Musée national d'art occidental de Tôkyô entre le 30 mars et le 25 mai, avec le concours du journal *Yomiuri*.

La réalisation de cette exposition nous semble tardive par rapport aux autres peintres modernes français. L'exposition Van Gogh fut organisée en 1958 à l'initiative enthousiaste du *Yomiuri*, et en 1976 au Musée de l'art occidental lui-même. Il y eut deux rétrospectives pour Renoir et Monet, en 1967 et 1971 pour le premier, en 1970 et en 1973 pour le second, tous les quatre dans les grands magasins. Contrairement à ces expositions précédentes, ce fut le Musée national qui conçut le projet de l'exposition Cézanne. D'après Chisaburô Yamada, directeur du Musée national d'art occidental, le Musée souhaitait organiser une telle exposition depuis un certain temps⁶⁹². La préparation avait même commencé, mais faute de budget, le projet avait été suspendu. C'est en 1971 que le *Yomiuri* lui a proposé de financer l'exposition pour la

⁶⁹¹ *Yomiuri*, le 12 avril 1974.

⁶⁹² 山田智三郎「セザンヌ展に寄せて」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月1日（Chisaburô Yamada, « À l'occasion de l'exposition Cézanne », *Yomiuri*, le 1^{er} avril 1974）、p. 5.

commémoration des cent ans de sa fondation. Il a fallu trois ans pour réaliser ce projet.

Le projet a commencé par l'organisation d'un comité de préparation. Le Musée et le *Yomiuri* ont sollicité la collaboration d'historiens de l'art importants. Le comité d'organisation était constitué de spécialistes renommés : Adrien Chappuis, auteur du catalogue raisonné des dessins de Cézanne, Philippe Cézanne, petit-fils du peintre, François Daulte, John Rewald, auteur de l'« Histoire de l'impressionnisme », Denys Sutton, critique d'art anglais, Fritz Novotny, Léopold Reidemeister, directeur du Brücke-Museum à Berlin, et Chisaburô Yamada, directeur du Musée national d'art occidental lui-même. « Ce n'est pas un comité nominal » dit Yamada. Ce fut ce comité qui choisit les œuvres à exposer, qui étudia de nouveau la date de création, et surtout qui s'occupa de la négociation des prêts auprès des musées et des collectionneurs privés. François Daulte, avec qui le *Yomiuri* avait déjà travaillé pour l'exposition Renoir en 1971, a joué le rôle de coordinateur au sein du comité. Les œuvres étaient empruntées à vingt-neuf musées et à trente-cinq collectionneurs privés. Presque tous les musées connus pour leur collection de peintures impressionnistes, comme la Galerie du Jeu de Paume du Musée du Louvre, la National Gallery of Art à Washington, le Musée des beaux-arts de Boston, la collection Phillips, l'Art Institute de Chicago, la Tate, entre autres ont prêté des œuvres. Parmi les membres de ce comité, John Rewald, Denys Sutton, Fritz Novotny et Adrien Chappuis ont écrit un texte pour le catalogue. L'exposition de Cézanne en 1974 était ainsi un projet scientifique d'une grande envergure, de niveau international.

Quel fut alors l'impact de cette exposition ? Elle remporta un grand succès, en accueillant plus de 540 000 visiteurs, plus nombreux que ceux de l'exposition Van Gogh en 1958 [voir table 16].

Table 16 : Expositions monographiques consacrées à un des membres d'*Inshô-ha* qui attirèrent plus de 500,000 visiteurs.

| année | peintre | institution | (co)organisateur | entrées |
|-------|----------|---------------------------------|------------------|---------|
| 1958 | Van Gogh | Musée national de Tôkyô | Yomiuri | 500 654 |
| 1971 | Renoir | Seibu | Yomiuri | 555 903 |
| 1974 | Cézanne | Musée national d'art occidental | Yomiuri | 541 149 |

Toutefois, nous n'avons pas l'impression que l'exposition Cézanne ait eu autant de retentissement dans la société que celle de Van Gogh. Seulement deux revues d'art, *Mizue* et *Geijutsu Shinchô*, lui consacrèrent un numéro, publiant chacun deux articles, alors que pour l'exposition Van Gogh, quatre revues, *Mizue*, *Geijutsu Shincô*, *Bijutsu Techô* et *Sansai* l'avaient fait. En plus du numéro spécial, *Geijutsu Shinchô* et *Bijutsu Techo* publièrent un autre article dans un autre numéro. Des revues non artistiques publièrent également un article : *Sekai*, et *Bungaku-kai*. Dans les deux cas, le *Yomiuri*, coorganisateur de l'exposition, publia une série d'articles écrits par des personnages connus, vingt-deux pour l'exposition Van Gogh, dix pour Cézanne, alors que la durée des expositions était presque la même. Pour l'exposition Van Gogh, en plus de ces vingt-deux articles, le *Yomiuri* publia même avant l'inauguration, une série de douze articles sur la vie de Van Gogh publiés. Cet état de fait ne vient pas simplement d'une différence de stratégie publicitaire. Le nombre d'articles est le reflet de l'attente des lecteurs, qui ne sont pas forcément amateurs d'art. Nous pouvons estimer par ce nombre de publications l'impact de cet événement dans la société. Pour l'exposition Cézanne, nous ne pouvons pas retrouver, malgré le nombre de visiteurs important, de traces de cet impact, de sa diffusion dans toute la société. Comment alors l'expliquer ?

Entre l'exposition Van Gogh en 1958 et celle de Cézanne en 1974, seize ans se sont écoulés. Entre-temps, les Japonais eurent l'occasion de voir de nombreuses expositions, dans les musées et dans les grands magasins. La présentation de collections étrangères n'était plus un événement exceptionnel en 1974. Comment l'exposition Cézanne a-t-elle pu attirer alors autant de monde ? Comme nous l'avons étudié, le *Yomiuri* n'a pas adopté de stratégie de communication particulière : à part la série d'articles, il publia un mot du directeur du Musée deux jours après l'inauguration et il rappela l'événement lorsque la moitié de la durée de l'exposition s'était écoulée.

Quant à l'exposition Renoir au grand magasin Seibu en 1971, elle offrait au public la facilité d'accès, géographique et psychologique. Elle pouvait aussi profiter de la communication efficace du grand magasin. De plus, la peinture de Renoir attirait plus facilement toutes sortes de publics que celle de Cézanne. Monet, négligé par les membres de la revue *Shirakaba*, réussissait enfin à balayer sa mauvaise image à la cinquième tentative d'exposition. N'est-il pas étonnant que l'exposition Cézanne ait attiré autant de monde dès la première exposition, sans publicité particulière ? Il peut

être naturel de penser que le nom de Cézanne était déjà suffisamment diffusé parmi le grand public pour le faire venir au Musée en masse. Depuis l'article d'Ikuma Arishima, de nombreux autres furent consacrés à cet artiste. Il était un modèle à suivre pour les jeunes peintres, à l'atelier de préparation et à l'École des Beaux-Arts. Le nom de Cézanne devait être connu dans le grand public comme un artiste renommé.

Lors de l'exposition Van Gogh en 1958 ou celle de Monet en 1973, les visiteurs étaient souvent étonnés par la différence entre ce qu'ils avaient vu sur des reproductions et ce qu'il avait devant leurs yeux, les œuvres originales. Ce fut notamment la couleur et la texture. Pour certains, les impressions qu'ils avaient étaient complètement bouleversées : certains découvraient que des œuvres qu'il avait trouvées sinistres par la reproduction étaient en fait très jolies⁶⁹³. Certains ressentait une tension dans l'œuvre originale alors qu'ils avaient pensé qu'elle était une peinture simplement douce et gaie⁶⁹⁴. Au contraire, comme ce fut le cas pour Hideo Kobayashi, la couleur lui semblait tellement vive qu'il avait trouvé la reproduction mieux que l'originale⁶⁹⁵. Nous pouvons retrouver des témoignages identiques dans les cas de Monet. Certains visiteurs avouèrent, face aux œuvres originales, qu'ils avaient sous-estimé Monet⁶⁹⁶. Contrairement à ces précédents, nous ne trouvons pas ce genre de réactions de la part de visiteurs face aux œuvres originales de Cézanne. *Geijutsu Shinchô* publia un numéro consacré à cette exposition, sous le titre de « la première exposition Cézanne ». Dans l'introduction, la revue explique ainsi son objectif :

Depuis [sa première présentation en 1910 par Arishima], de nombreux peintres ont exprimé leur admiration ou leur doute vis-à-vis de Cézanne [...], mais lorsque nous jetons aujourd'hui un regard sur ces paroles du passé, ne remarquons-nous pas qu'ils ont souvent mal compris ce

⁶⁹³ 「ファン・ゴッホ展の幕ひらく。圧倒される美しさ」『読売新聞』（朝刊）、1958年10月15日（« Le vernissage de l'exposition Van Gogh », *Yomiuri*, matin, le 15 octobre 1958）、p. 9.

⁶⁹⁴ 中島建蔵「ゴッホ展から8：食い入る魅力『月夜のカフェー』」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月23日（Nakajima Kenzô, « De l'exposition Van Gogh-8 », *Yomiuri*, soir, le 23 octobre 1958）、p. 1.

⁶⁹⁵ 小林秀雄「ゴッホの手紙」『小林秀雄全集』第10巻「ゴッホ」、新潮社、1979年（Hideo Kobayashi, « Les lettres de Van Gogh », repris dans *L'œuvre complète* de Hideo Kobayashi, tome 10, « Gogh », Shinchô-sha, 1979）、p. 18.

⁶⁹⁶ 安岡章太郎「モネ展への招待・2：“光の魔術”体験」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月3日（Shôtarô Yasuoka, « À l'invitation à l'exposition Monet-2 : l'expérience de la magie de la lumière », *Yomiuri*, soir, le 3 avril 1973）、p. 1 ; 安東次郎「モネ展への招待・6：“白の光景”たしか」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月9日（Tsuguo Andô, « À l'invitation à l'exposition Monet-6 : un paysage blanc », *Yomiuri*, soir, le 9 avril 1973）、p. 1.

peintre ? Malgré sa renommée, il n'existe qu'une trentaine d'œuvres, y compris des dessins, de Cézanne au Japon. De ce fait, nous pouvons supposer combien il était difficile de comprendre ce peintre.

Enfin, pour la première fois, Cézanne est présenté au Japon d'une manière systématique. Qui était donc ce peintre ? Quel est le décalage avec le Cézanne que nos prédécesseurs concevaient ? À l'occasion de cette première exposition Cézanne, nous voudrions prendre ces questions en considération⁶⁹⁷.

Nous partageons les mêmes interrogations que la revue : quel était l'impact de cette exposition ? Qu'est-ce qui changea entre avant et après l'exposition ? Comment cette expérience de voir un ensemble d'œuvres de Cézanne modifia-t-elle l'image de Cézanne ? Pour répondre à ces questions, la revue publie deux articles, « La première exposition Cézanne : commentaire I et II » écrit par Norio Awazu (né en 1927), poète et critique littéraire, et Kunio Ogawa (1927-2008), écrivain. Toutefois, ces deux articles trahissent notre attente, car ils ne parlent pas du tout de l'exposition. Pour le numéro d'avril, édité avant l'ouverture de l'exposition, le 30 mars, les auteurs n'ont pas visité l'exposition. Le titre ne signifie pas commentaire de l'exposition, mais commentaire général sur les œuvres de Cézanne.

Au lieu de parler de l'exposition, les auteurs parlent donc leur expérience de Cézanne. Awazu raconte sa rencontre avec « Le pont de Maincy » à l'exposition sur le cubisme au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Il commente ensuite ses œuvres du début de carrière qu'il a vues au Musée des Impressionnistes. Enfin il analyse ses dernières œuvres et termine son article avec le commentaire sur la création du peintre. Ogawa, quant à lui, parle de son expérience de ce peintre à travers des reproductions vues, de l'âge de 13 ans jusqu'à l'époque du lycée. Ensuite, fondé sur son séjour en Provence, il commente les rapports entre la peinture et le motif. Avant cette exposition, les auteurs avaient déjà découvert ses œuvres en France. Il n'y avait donc pas cet effet de surprise comme ce fut le cas pour l'exposition Van Gogh. D'ailleurs, depuis l'exposition Cézanne-Renoir au Musée d'art moderne du département de Kanagawa en 1951, qui réunissait les œuvres de collections japonaises, les Japonais avaient la possibilité de voir des œuvres originales : au Musée Bridgestone, ouvert en 1952, et au

⁶⁹⁷ 『藝術新潮』、1974年4月（「特集：はじめてのセザンヌ展」）（« La première exposition Cézanne », *Geijutsu Shinchô*, avril 1974）、p. 10.

Musée national de l'art occidental, ouvert en 1959. Mais ce fut le cas aussi pour Monet. Dans le cas de Monet, des visiteurs de l'exposition disaient que c'était à cause de la mauvaise qualité des reproductions qu'ils avaient mal compris ce peintre. Pourquoi pas pour Cézanne ? Les œuvres de Cézanne étaient-elles moins altérées par la reproduction ?

Saichi Maruya, écrivain, dans son article paru dans le *Yomiuri*, dit : « Il n'y a pas d'autre peintre que Cézanne, dont les œuvres soient difficiles à reproduire. Mon article sera accompagné d'une reproduction, mais je sais déjà qu'elle sera complètement différente de l'œuvre originale. » Il est bien conscient du décalage entre l'original et la reproduction, avant la visite de l'exposition. Par cette affirmation, il nous montre qu'il connaît bien les œuvres originales de Cézanne, depuis un certain temps. L'article de Maruya fait partie d'une série de dix articles que le *Yomiuri* publia pendant la durée de l'exposition. Chaque article fut écrit par une personnalité, écrivain, poète, peintres, entre autres. Ils commentent une des œuvres présentées à l'exposition. Le grand quotidien publie très souvent ce genre d'articles et c'est un document important pour connaître la réaction du public. Par rapport à ceux sur Monet, les commentaires publiés à l'occasion de l'exposition Cézanne étaient plus « professionnels ». Maruya analyse, par exemple, « La Maison de Maria dans le domaine de Château Noir » : « Le bâtiment constitué solidement est en fait légèrement incliné, ce qui nous angoisse. La teinte du ciel constituée à la manière cubiste vient vers nous comme si c'était des objets en trois dimensions »⁶⁹⁸. Sumie Tanaka, dramaturge, commente « Les Baigneurs » :

La disposition des figures crée l'étendue et la profondeur. La composition en pyramide donne l'impression de tranquillité et paix. [...] Les arbres entourant les hommes nus, l'eau et le nuage à l'air joyeux créent la beauté plastique. Ce n'est pas une représentation de la nature, mais la nature reconstituée et créée par Cézanne⁶⁹⁹.

Quant à Ryûichi Tamura, poète, dès qu'il entra dans les salles d'exposition, il sentit que la vue prenait l'avantage sur d'autres sens. « J'ai perdu l'ouïe, le goût et l'odorat [...]

⁶⁹⁸ 丸谷オー「セザンヌ展の世界・7：最高の達成」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月16日（Saichi Maruya, « L'univers de Cézanne- 7 : Le plus grand accomplissement », *Yomiuri*, soir, le 16 avril 1974), p. 1.

⁶⁹⁹ 田中澄江「セザンヌ展の世界・10：みなぎる優しさ」『読売新聞』（Sumie Tanaka, « L'univers de Cézanne-10 : Plein de douceur », *Yomiuri*, édition du soir, le 22 avril 1974, p. 1.

Tout mon corps devint un œil nu », dit-il.

Dans les paysages de Provence au milieu et à la fin de sa carrière, on sent que les feuilles des arbres et des herbes frémissent au vent, mais on n'entend pas de bruit, encore moins la conscience ou l'idéologie moderne. L'univers que l'on ne peut saisir que par la vision est « la modernité » créée par ce grand peintre qui aimait lire Platon⁷⁰⁰.

Tamura souligne la supériorité de la vision sur l'idéologie. Contrairement à ces commentaires fondés sur l'analyse formaliste, les peintres expriment leur culte de Cézanne. Ils comparent ses œuvres avec le *suiboku-ga* et apprécient sa personnalité. Citons celui de Yatarô Yaguchi :

[...] je suis très ému de voir de nombreuses œuvres précieuses empruntées de collections des musées du monde entier et de collections particulières présentées à l'exposition. J'ai senti d'abord la profondeur et la grandeur de sa personnalité. Dans chaque œuvre, il s'exprime vivement et spontanément. Cézanne a appris l'esprit des grands maîtres et ouvert de nouveaux horizons à l'art moderne avec sa vision particulière. [...] J'admire son affection débordée dans « Le jeune homme ». Dans la personnalité de Cézanne, il y a un dynamisme de l'esprit. [...] je n'avais jamais été aussi touché par sa grandeur et sa personnalité. Je chante la gloire de Cézanne⁷⁰¹.

Dans les deux cas, ils ne faisaient que reprendre un des modèles de commentaire sur Cézanne. Il n'y a pas de découverte, ni de surprise face aux œuvres. Autrement dit, ils avaient suffisamment de connaissances, par rapport à leur temps, pour analyser ses œuvres en s'appuyant sur ces discours stéréotypés. L'image de Cézanne en était tellement imprégnée que l'expérience des œuvres originales n'a pas pu l'ébranler.

Cézanne est un peintre difficile à comprendre. De nombreux peintres ou amateurs d'art avouent que Cézanne leur était inaccessible au début⁷⁰². Dans un article

⁷⁰⁰ 田村隆一「セザンヌ展の世界・5：肉眼でこそ『読売新聞』」(Ryûichi Tamura, « L'univers de Cézanne-5 : Par l'œil nu », *Yomiuri*), édition du soir, le 9 avril 1974, p. 1.

⁷⁰¹ 野口弥太郎「セザンヌ展の世界・8：躍動する精神」『読売新聞』(Yatarô Noguchi, « L'univers de Cézanne-8: L'esprit dynamique », *Yomiuri*), édition du soir, le 17 avril 1974, p. 1.

⁷⁰² 西脇順三郎「セザンヌの水彩—“ヨーロッパ巨匠水彩素描展”を見て—」『芸術新潮』(Nishiwaki

publié à l'occasion de l'exposition, Nobuyuki Senzoku, historien de l'art, en explique la raison⁷⁰³ :

On ne trouve pas [dans les œuvres de Cézanne] la sensualité splendide de Renoir, ni la vision éblouissante sur la nature de Monet, ni l'esprit urbain de Degas et Toulouse-Lautrec, ni l'expression du sentiment humain de Van Gogh. L'art de Cézanne refuse les gens qui essaient de s'approcher de l'art en prenant appui sur l'impression du « beau », de l'« émouvant » ou du « dramatique ». Autrement dit, l'art de Cézanne nous apprend combien il est difficile d'apprécier la peinture sans dépendre des éléments en dehors de la peinture.

À l'occasion de l'exposition Van Gogh en 1958, les articles et les commentaires soulignaient souvent la vie dramatique du peintre, et dans le cas de Renoir, le charme des jeunes femmes. Si l'art de Cézanne oblige le public à apprécier les œuvres sans dépendre des éléments en dehors de la peinture, le succès de l'exposition ne témoigne-t-il pas de la maturité du public ? Ce n'était pas la vie dramatique du peintre, ni le nom du musée, comme ce fut le cas de « l'Exposition des collections du Musée du Louvre et d'autres musées français » en 1961, ni la rareté de l'occasion de voir des objets étrangers. Le succès de cette exposition témoigne du fait que l'habitude d'aller au musée pour voir une exposition artistique est arrivée à maturité.

3. Démolir le mythe de Cézanne ?

À son numéro consacré à Cézanne publié en avril 1989, la *Geijutsu Shinchô* donna un sous-titre « La démolition du mythe Cézanne : Est-il vraiment un peintre rationnel ? » La démolition du mythe consiste alors à trouver son aspect irrationnel, de à souligner son côté humain, à « dévoiler son vrai visage »⁷⁰⁴. L'arrière-plan historique de cette publication fut une nouvelle tendance de l'histoire de l'art. À partir des années 1960, la *New Art History* mit en cause l'histoire de l'art moderniste, fondée sur le

Saburô, « L'aquarelle de Cézanne : Suite à la visite de l'exposition 'L'aquarelle des maîtres européens », *Geijutsu Shinchô*), juillet 1971, p.130.

⁷⁰³ 千足伸行「セザンヌ展について」『う え の』(Nobuyuki Senzoku, « De l'exposition Cézanne », *Ueno*), no.180, avril 1974, p. 13.

⁷⁰⁴ *Geijutsu Shinchô*, avril 1989, p. 9.

formalisme. Concernant l'étude de Cézanne, Meyer Schapiro et Theodore Reff, en portant son attention sur la biographie et les caractéristiques du peintre, négligées par les recherches formalistes, étudièrent ses œuvres en appliquant la psychanalyse. Cette approche permet notamment de s'intéresser à ses œuvres de la première période, négligées jusqu'alors, car considérées comme inabouties.

Cette nouvelle approche arriva au Japon à partir des années 1980 et devint déterminante en 1989 au moment de la publication de ce numéro. Le texte principal écrit par Yasunori Tan-o est fondé sur les dernières recherches sur Cézanne : *Interpreting Cézanne* de Sidney Geist⁷⁰⁵, et *Les Victoires de Cézanne* de Jacques Teboul⁷⁰⁶. Ces livres venaient de sortir l'année précédente. Le livre réunissant des articles choisis de Meyer Schapiro, dont le fameux « Cézanne's Apple »⁷⁰⁷, publié en 1982, fut traduit en japonais en 1984⁷⁰⁸. Ce livre eut un grand impact sur la perception de Cézanne au Japon. Un livre un peu ancien de 1956, *Die Kunst Cézannes* de Kurt Badt, fut traduit en japonais et publié en 1981⁷⁰⁹. Toutes ces études provoquèrent enfin, à la fin des années 1980, trente ans après l'article de Schapiro, une révision du mythe Cézanne. Étudions de plus près l'article de Tan-o.

« La démolition du mythe Cézanne » est divisée en cinq chapitres. Dans le premier chapitre, l'auteur fait remarquer que la peinture de Cézanne recèle une tension explosive. Il est facile de la saisir dans ses premières œuvres où le peintre s'exprime dans une pâte épaisse. Mais, en se référant à l'étude de Theodore Reff, l'auteur dit que les touches obliques rythmées de Cézanne étaient un moyen de contrôler son émotion, et que même la peinture qui semble tout à fait calme, comme « Le Lac d'Annecy » (La galerie de l'Institut Courtauld), contient cette tension. Le deuxième chapitre souligne son intérêt pour la littérature et le sens caché de ses motifs. L'auteur présente la théorie de Schapiro et l'interprétation de Geist. Le troisième chapitre se focalise sur l'émotion sexuelle du peintre. Les « Baigneuses » sont souvent considérées comme le fruit de ses recherches plastiques, notamment celles de la composition. En comparant des œuvres

⁷⁰⁵ Sidney Geist, *Interpreting Cézanne*, Harvard University Press, 1988. Traduit en japonais par Haruo Asano, sukaïdoa, 1996.

⁷⁰⁶ Jacques Teboul, *Les Victoires de Cézanne*, A.Biro, 1988.

⁷⁰⁷ Meyer Schapiro, « Apples of Cezanne : A Essay on the Meaning of Still-Life », *Art News Annual*, no.34, 1968, pp.35-53.

⁷⁰⁸ Meyer Schapiro, *Modern art : 19th and 20th centuries*, George Braziller, 1982. Traduit en japonais par Shirô Futami, Misuzu Shobô, 1984.

⁷⁰⁹ Kurt Badt, *Die Kunst Cézannes*, Munich : Prestel-Verlag, 1956. Traduit en japonais par Kensuke Tsukuda, Bijutsu Kôron-sha, 1981.

représentant une ou plusieurs femmes nues, « La Tentation de Saint Antoine », « Le Déjeuner sur l'herbe », « La Femme éternelle », « Une Moderne Olympia » avec les « Baigneuses », et en se référant aussi à leurs sources d'inspiration comme « La grande odalisque » d'Ingres, « La Mort de Sardanapale » de Delacroix, « Romains de la décadence » de Thomas Couture, l'auteur conclut que les « Baigneuses » est une variante, un développement, de ces thèmes érotiques. Le quatrième chapitre s'intéresse aux portraits, le genre auquel les critiques et les historiens d'art prêtaient moins d'attention par rapport à la nature morte et au paysage. Le cinquième chapitre concerne l'évolution de la série de la « Sainte-Victoire ». L'auteur souligne le travail pénible que Cézanne entreprit pour rendre sa sensation.

Ce que la revue appelle « la démolition du mythe » n'est pas simplement la mise en question des études formalistes. Quel est alors « le mythe » que la revue essaie de démolir ? A-t-elle réussi à démolir ce mythe ? L'approche formaliste liée à l'interprétation personnaliste avait fait naître l'image suivante : un saint homme et homme de réflexion, qui mène une vie stoïcienne pour peindre calmement et rationnellement, ne s'intéressant qu'à poursuivre son chemin de réalisation plastique. Cette image a fait de Cézanne un peintre saint, peintre idéal auprès des peintres japonais. Quant aux historiens de l'art, ils le considéraient comme le père fondateur de l'art moderne. Le mouvement de la *New Art History* et l'analyse psychanalytique permettent de mieux comprendre les œuvres de Cézanne. Ils ont mis en lumière d'autres aspects de Cézanne, négligés par le formalisme. En présentant des analyses fondées sur les fruits de la *New Art History*, la revue n'a toutefois rien démoli. Au contraire, elle alimente l'image d'un grand maître, artiste des artistes.

Chapitre 3 : Renoir

Renoir est un des peintres les plus populaires au Japon. C'est à lui que l'on consacra le plus d'expositions parmi les peintres impressionnistes et post-impressionnistes. Elles remportèrent toujours un grand succès. L'image de ses œuvres était utilisée très souvent pour les calendriers des entreprises, presque exclusivement pour les calendriers de banques. Ils décoraient les murs de milliers de foyers. Atsuo Imaizumi, historien de l'art, dit en 1971 que presque la moitié de ses étudiantes spécialisées en histoire de l'art citaient le nom de Renoir, comme leur peintre préféré⁷¹⁰. En même temps, Renoir fut l'objet d'attaques. Ses œuvres furent souvent critiquées pour être ennuyeuses et vieillottes, les femmes représentées ressemblant à des idiotes. Comment son appréciation, oscillant entre l'admiration et le dégoût, a-t-elle évolué au Japon ?

Renoir est découvert au Japon au même moment que Cézanne et Van Gogh, par les jeunes peintres et aussi par les membres de la revue *Shirakaba*. Renoir, dont les œuvres sont souvent décrites par les termes « sensuelle », « joyeuse », ou « douce », semble très différent de Cézanne, peintre saint stoïque ou Van Gogh, héros, martyr. Dans son texte sur les peintres modernes, Hideo Kobayashi (1902-1983), critique influent, compare Renoir avec d'autres peintres impressionnistes et post-impressionnistes :

Renoir n'avait pas son opinion à revendiquer, ni sa théorie à développer comme Monet. Il a peint comme il le sentait et comme il le voulait, en s'amusant. Le plaisir de peindre doit être essentiel pour lui. Contrairement à Cézanne, il n'a jamais considéré son travail en tant que la recherche de l'absolu. Il n'est pas du tout comme Cézanne qui ressemble à un martyr. Il n'avait pas d'animosité contre la société, ni contre la civilisation qui tourmenta tant Gauguin. [...] Il ne s'est jamais posé la question de comment vivre, la question qui tourmenta Van Gogh⁷¹¹.

⁷¹⁰ 梅原龍三郎 (インタビュー) 「私のルノワール」『読売新聞』(Ryûzaburô Umehara (entretien), « Mon Renoir », *Yomiuri*), le 12 oct. 1971.

⁷¹¹ Hideo Kobayashi « Renoir », repris dans 『小林秀雄全集』第11巻「近代絵画」新潮社 (*L'œuvre complète de Yasuo Kobayashi*, tome 11 « Les peintures modernes »), Shinchô-sha 1979, p. 147.

Kobayashi présente les stéréotypes des peintres impressionnistes : Monet revendiqua sa théorie de l'impressionnisme ; Cézanne consacra sa vie à la recherche de son art ; Gauguin se heurta contre la civilisation ; et Van Gogh se tourmenta face à la question de comment vivre. Par rapport à ces peintres, Renoir est considéré comme un peintre extrêmement heureux. Il a mené calmement une vie d'un peintre assidu, sans aspect dramatique, ni excentrique. « Je ne doute pas de l'originalité de ses œuvres, mais la caractéristique de leur charme a quelque chose d'incroyablement ordinaire. Il est étrange que la reconnaissance de ses peintres ait pris du temps » dit-il. Toutefois, Renoir était considéré en même temps comme un grand maître de peinture moderne et eut dans un premier temps une grande influence sur les jeunes peintres japonais.

1. Avant 1945

1-1. Renoir, considéré comme un artiste d'avant-garde

Umehara Ryûzaburô (1888-1986), qui voyait régulièrement Renoir entre 1909 et 1913, pour lui demander conseil, est considéré au Japon comme un élève de Renoir. Il est appelé souvent « Renoir au Japon ». Parti en France en 1908 pour poursuivre ses études de peinture, Umehara ne connaissait pas encore le nom de Renoir à ce moment-là. C'est un ami étudiant en histoire de l'art, Kisaku Tanaka, qui lui parla de ce peintre dans le bateau pour la France. Il se rappelle que « les noms des impressionnistes comme Claude Monet et Sisley étaient connus à cette époque au Japon, mais Cézanne et Renoir étaient très peu connus⁷¹². » Comme nous l'avons étudié, Monet était connu dès les années 1890 et le terme impressionniste avait pénétré les cercles intellectuels vers 1900. L'introduction des œuvres de Renoir était curieusement retardée par rapport à celles de Monet. Ce fut encore la revue *Shirakaba* qui joua un rôle central. Comme ce fut le cas pour Cézanne et Van Gogh, les jeunes peintres qui faisaient des études en France à la fin des années 1900, découvrirent Renoir avec étonnement et passion. À la différence des cas de Cézanne et de Van Gogh, Umehara ou Shintarô Yamashita (1881-1966), peintres, ont pu rencontrer ce maître et recevoir ses conseils. Leurs œuvres sont ainsi

⁷¹² Umehara, « Mon Renoir », *op.cit.*, 1971.

directement influencées par le style de Renoir⁷¹³. Ils rapportèrent non seulement des œuvres de Renoir, achetées ou offertes, mais jouèrent un rôle important pour faire connaître son style par l'intermédiaire de leurs œuvres. Au moment de la première réception, Renoir occupait la place d'un artiste contemporain, dont les œuvres avaient un caractère très actuel, contrairement à Monet considéré comme le représentant du style vieilli de l'impressionnisme.

Dès son arrivée à Paris, Umehara se rendit au Musée du Luxembourg, comme c'était la coutume pour les jeunes peintres japonais, et découvrit Renoir :

Le 20 juillet 1908. Le lendemain matin de mon arrivée à Paris, j'ai visité au Musée du Luxembourg et vu pour la première fois les peintures de Renoir. Je me suis dit : « c'est ces peintures-ci que je cherchais, je rêvais. Je voulais peindre comme ceci. Ces peintures valent un long voyage à travers la mer⁷¹⁴. »

Umehara essaya de peindre à la manière Renoir dès 1908⁷¹⁵. En 1909, il rendit visite à Renoir à Cagnes. Bien que cela ait été la première rencontre, Renoir lui donna gentiment des conseils. De retour à Paris, Umehara visita de temps en temps son atelier parisien pour avoir des conseils. Avant son départ pour le Japon en 1913, le maître lui offrit un petit tableau, « La Rose », qui fut présentée à Tôkyô en 1914⁷¹⁶. Shintarô Yamashita rencontra Renoir en 1909 présenté par Umehara. Yamashita lui demanda aussi des conseils en lui montrant les cinquante-six dessins qu'il avait réalisés pendant son voyage en Italie⁷¹⁷. Il acheta une « Baigneuse » de Renoir à ce moment pour 500 francs, dont la reproduction en couleur fut présentée dans deux numéros en 1910 de

⁷¹³ Sur la réception de Renoir pendant les années 1910 et 1920, notamment l'influence de Renoir sur les peintres japonais, nous nous référons à : 石橋財団ブリヂストン美術館 (編) 『ルノワールと日本人の画家たち』ブリヂストン美術館(Le Musée Bridgestone (dir.), *Renoir et les peintres japonais*, cat.expo., Le Musée Bridgestone), 1995.

⁷¹⁴ Ryûzaburô Umehara, « Le maître Renoir » *Bijutsu Shimpô*, no.16-6, p. 223. Cité dans 児島薫「日本人画家にとっての『ルノワール』—ある種の『前衛』としての受容について」『ルノワールと日本人の画家たち』(Kaoru Kojima, « Renoir pour les peintres japonais, la réception de Renoir comme une sorte d'avant-garde », *Renoir et les peintres japonais*), cat. expo. Le Musée Bridgestone, 1995, p. 16.

⁷¹⁵ Kojima, *op.cit.*, p. 17.

⁷¹⁶ 宮崎克己「日本におけるルノワール：コレクション、展覧会、批評」『ルノワールと日本人の画家たち』(Katsumi Miyazaki, « Les collections, les présentations, les critiques des œuvres de Renoir au Japon : 1910-1920 », *Renoir et les peintres japonais*), cat. expo. Le Musée Bridgestone, 1995, pp. 6-13.

⁷¹⁷ Miyazaki, *idem.*, p. 9.

*Bijutsu Shimpō*⁷¹⁸.

Ikuma Arishima (1882-1974), peintre qui présenterait Cézanne dans la revue *Shirakaba* en 1910, partit en Europe en 1906 et rencontra Renoir par l'intermédiaire d'Umehara. De retour au Japon en 1910, il joignit *Shirakaba*. Il explique sa rencontre avec Renoir dans le numéro de 1911 : « J'étais sceptique sur son art pendant un an avant d'avoir du respect et de l'admiration pour ses œuvres. Ce sont mes amis, Monsieur Yamashita et Monsieur Umehara, qui m'ont aidé à développer mon goût pour pouvoir apprécier son art. Ma vie entière, je garderai le souvenir des leçons données par Monsieur Renoir »⁷¹⁹.

Sans doute sur l'initiative d'Arishima, la revue *Shirakaba* consacra à Renoir son numéro de mars 1911, en publiant deux articles, celui de Sôetsu Yanagi « Renoir et son clan »⁷²⁰, et celui d'Ikuma Arishima « Bal du Moulin de la Galette »⁷²¹. La reproduction en noir et blanc du « Bal du Moulin de la Galette » (D.211, Musée d'Orsay), celle de « À la table du jardin » et celle de « Torse de jeune femme au Soleil » (D.603, Musée d'Orsay) furent présentées. L'article d'Arishima, fondé sur sa propre expérience, nous transmet vivement son impression face aux œuvres de Renoir. Arishima considère que « Bal du Moulin de la Galette » représente son art à la fois sur un plan technique et sur un plan thématique⁷²². Du point de vue technique, Renoir rend dans cette peinture la complexité de l'effet de lumière et d'ombre. Tous les éléments, les visages, les vêtements, les chaises, les arbres sont représentés dans une atmosphère de vivacité. Du point de vue du thème, elle représente la joie, l'innocence, la lumière et la chaleur. Bien qu'Arishima soit attentif à la représentation de l'effet de lumière, une particularité de la peinture impressionniste, il ne souligne pas le fait qu'il faisait partie des impressionnistes. Renoir est décrit surtout comme un peintre optimiste : « On ne peut pas y retrouver la souffrance des paysans peint par Millet, ni l'analyse psychologique aiguë de Degas, ni l'acidité de Toulouse-Lautrec, ni l'ironie de Forain. »

D'une manière générale, avant la guerre, Renoir n'était pas analysé par le

⁷¹⁸ *Bijutsu Shimpō*, novembre 1910 et décembre 1910. Cité par Kojima, *op.cit.*, p. 19.

⁷¹⁹ *idem.*, p. 109.

⁷²⁰ 柳宗悦「ルノアーと其一派」『白樺』(Sôetsu Yanagi, « Renoir et ses amis », *Shirakaba*), vol. 2, no. 3, oct.1911, pp. 1-11. À la fin du texte, Yanagi s'excuse auprès de lecteurs de l'avoir écrit sans bien connaître Renoir. Son texte est en fait presque une traduction du texte de Meier-Graefe.

⁷²¹ 有島壬生馬「ルノワルのムーラン・ド・ラ・ギャレット」『白樺』(Ikuma Arishima, « Le Moulin de la Galette de Renoir », *Shirakaba*), vol. 2, no. 3, oct.1911, pp. 104-109.

⁷²² *idem.*, p. 105.

critique dans le cadre de l'impressionnisme, bien qu'elle le considère comme un peintre moderne. Dans un commentaire accompagnant une reproduction du « Torse, effet de soleil », publiée dans une revue d'art *Chûô Bijutsu* en septembre 1916, l'auteur considère que l'impressionnisme était le résultat d'une influence d'un ami, et non pas la nature de Renoir : « Renoir fut influencé par Monet, maître impressionniste. Ses œuvres entre 1870 et 1880 ressemblent souvent à celles de Monet⁷²³. » « Sans se contenter de ses vieux amis du groupe impressionniste stagnant, il évolua au jour le jour. [...] Son travail dépasse Monet, fidèle à la nature⁷²⁴. » Renoir est considéré comme un peintre qui a dépassé l'impressionnisme. Très souvent, les textes sur Renoir accordent plus d'importance à ses œuvres postérieures à l'impressionnisme. Ce fut le cas du texte de Yanagi « Renoir et son clan ». Pour écrire son article, Yanagi se référa entièrement au livre de Meier-Graefe, *L'histoire du développement de l'art moderne*. Il s'agit en fait de la quasi-traduction d'une partie de ce livre. Il ajoute d'ailleurs à la fin du texte qu'il ne connaît pas bien Renoir. L'auteur, Yanagi, ou plutôt faut-il dire Meier-Graefe, cite ses particularités en les comparant avec ses contemporains, Manet, Monet, Degas, Cézanne et Whistler. En même temps, il souligne ses rapports avec les grands maîtres anciens : « C'est le seul peintre contemporain qui fait penser à Rubens⁷²⁵ » ; « Il n'a pas abandonné les particularités des peintures anciennes, mais renouvelé leurs techniques. Nous pouvons retrouver dans les peintures de Renoir les traces de Watteau, Gainsborough, Vélasquez, et celles des peintres de l'école vénitienne⁷²⁶. » « Lise » égale « Le Pape » de Vélasquez, « La Loge » surpasse « Mrs. Siddons » de Gainsborough, « Mademoiselle Durand-Ruel » est comparable à « Miss Alexandre » de Whistler, mais elle la surpasse dans la représentation de la vivacité et le charme sain de la fille.

Comme le titre, « Renoir et son clan », l'indique, Renoir est considéré dans ce texte, appartenant au même groupe que d'autres peintres modernes, comme Manet, Monet, Degas et Cézanne. L'auteur ne souligne pas tellement le fait qu'il faisait partie du groupe impressionniste. Les œuvres de la période impressionniste sont considérées

⁷²³ 高村真夫「名画解題-11: 光を浴びたる少女の胴、アウギュスト・ルノア筆」『中央美術』(Masao Takahashi, « La torse d'une fille exposée à la lumière, peint par Auguste Renoir », *Chûô Bijutsu*), sept. 1916, p. 80.

⁷²⁴ *idem*.

⁷²⁵ Yanagi, *op.cit.*, p. 1.

⁷²⁶ Yanagi, *op.cit.*, p. 3.

“jeunes” : « “le Moulin de la Galette” est plein de vivacité, mais il n’égale pas encore les œuvres de Manet ou Monet. Il apprend enfin avec “la Balançoire” la base de la couleur. » D’après lui, c’est pendant les années qui succèdent que Renoir fait un grand travail.

Il a peint des jeunes filles endormies, de jolis animaux, la joie de vivre. La beauté charnelle saine s’éclate dans les lèvres, les yeux et les seins de femmes. Rubens y revit. Il n’y a pas de petits filles ou petits garçons aussi adorables que ceux de Renoir⁷²⁷.

L’auteur accorde ainsi plus d’importance à ses œuvres de la période post-impressionniste. Il est présenté à la fois comme un peintre moderne important et comme un successeur de la tradition des peintres de nues ou des portraits des enfants⁷²⁸.

Hakutei Ishii (1882-1958), peintre et critique d’art, apprécie ses œuvres de la même période. Dans une revue d’art publié au mois d’octobre 1920, il se rappelle son expérience des œuvres de Renoir pendant son séjour à Paris dans les années 1910 :

Lorsque j’ai vu quelques peintures de Renoir de la collection Caillebotte au Musée du Luxembourg, honnêtement, je ne les ai pas beaucoup appréciées. Je parle de « la Balançoire » et du « Moulin de la Galette ». [...] Par contre, j’ai admiré les œuvres que j’ai vues chez Durand-Ruel. Ces fameuses « La danse à Bougival »⁷²⁹ et « La danse à Paris » qui se font pendant, et d’autres peintures de la première période de Renoir dont je ne sais plus les titres, celle de deux jeunes filles assises à côté de la haie, une femme nue devant la mer. [...] Plus tard, je voyais de temps en temps à la vitrine de Bernheim-Jeune des œuvres récentes de Renoir, mais je trouvais qu’il y en avait de bonnes et de mauvaises. La chair de femme trop rouge, les mains gonflées comme si elle avait des engelures, et des petits paysages qui ne sont pas très harmonieux, dans lesquels les feuilles des arbres sont rondes comme des balles. Je ne pouvais pas apprécier toutes les œuvres de Renoir sans réserve et dire que toutes ses œuvres

⁷²⁷ Yanagi, *op.cit.*, p. 5.

⁷²⁸ Yanagi, *op.cit.*, p. 10.

⁷²⁹ « La danse à Bougival » (D.1001) conservée actuellement au Musée des Beaux-Arts de Boston fut vendue à Félix-François Depeaux en 1894 et n’était plus en possession de Durand-Ruel en 1911. Il s’agit donc de « La danse à la campagne » (D. 999) conservée aujourd’hui au Musée d’Orsay.

étaient bien et belles⁷³⁰.

Remarquons surtout le fait qu'il n'apprécie pas « La Balançoire » (1876, Musée d'Orsay, D.209) et « Bal du Moulin de la Galette » (1876, Musée d'Orsay, D.211), les œuvres représentatives de sa période impressionniste. Par contre, il apprécie bien deux « Danses » (1882-1883, Musée d'Orsay, D.999 et D. 1000) qui ne font pas partie, non pas des œuvres la première période, mais de celle de transition vers le classicisme. Dans ces œuvres, Renoir dépasse clairement son style des années 1870 dans lequel les formes se fondent dans l'effet de lumière.

Renoir était ainsi apprécié surtout pour ses œuvres post-impressionnistes. Contrairement à Monet, considéré comme le représentant de l'impressionnisme et donc un peintre appartenant au passé, Renoir, influença les jeunes peintres japonais. Il est naturel que les peintres et les intellectuels s'intéressent à ses dernières créations. De plus, ses œuvres visibles au Japon avant la guerre étaient exclusivement post-impressionnistes. Renoir était connu comme un peintre post-impressionniste, au même titre que Cézanne.

En octobre 1911, la revue *Shirakaba* publia un texte envoyé par Umehara, « Les nouvelles de Monsieur Renoir »⁷³¹. En 1913, *Gendai no yōga (yōga contemporain)* publia la traduction du texte de Camille Mauclair : en 1914, la revue *Bijutsu Shimpō* publia la traduction d'extraits de textes sur Renoir de Joris-Karl Huysmans et de Théodore Duret entre autres.

1-2. Sa popularité auprès du grand public et des collectionneurs

Entre l'article d'Umehara et la traduction du texte de Mauclair : « La Baigneuse » apportée par Yamashita, conservée actuellement au Musée Bridgestone, fut présentée en 1912 à l'occasion de la quatrième exposition organisée par les membres de

⁷³⁰ 石井柏亭「ルノアの畫の記憶」『美術月報』(Hakutei Ishii « Le souvenir de peintures de Renoir », *Bijutsu Geppō*), oct.. 1920, pp. 90-91.

⁷³¹ 「ルノワール翁の消息」(梅原龍三郎からの手紙)『白樺』(Ryūzaburō Umehara, « Les nouvelles de Monsieur Renoir », *Shirakaba*), vol. 2, no. 10, oct. 1911, p. 93.

la revue *Shirakaba*. Ce fut la première présentation publique d'une peinture de Renoir au Japon. Renoir n'a pas tellement attiré l'attention cette fois-ci, alors que Rodin, déjà une vedette, était l'objet d'attention et d'admiration. Toutefois, le nom de Renoir était déjà connu. C'est ce que disent les critiques : « J'ai reconnu tout de suite "La Baigneuse" de Renoir, comme j'avais vu sa reproduction dans la revue *Bijutsu Shimpô*. La lumière et la couleur sont très complexes contrairement à la reproduction jaunie⁷³². » « L'œuvre présentée de Renoir fut "la Baigneuse". Comme je m'attendais à voir plus d'œuvres de lui, j'ai été déçu. Il est difficile de connaître les particularités de son art par une seule œuvre⁷³³. »

« En 1918, dès la fin de la Première Guerre mondiale, Renoir devint brusquement très populaire », dit Miyazaki⁷³⁴. Sa mort en 1919 en a été l'occasion. Les quotidiens et les revues d'art lui consacrèrent autant d'articles qu'à Rodin à sa mort deux ans auparavant. Ils présentèrent sa vie et son art, en informant sur sa mort, et notamment en insérant les mots de peintres japonais qui rencontrèrent Renoir. Umehara, par exemple, s'exprimait : « Aujourd'hui, j'ai appris sa mort par un journal en rentrant de mon travail en plein air. La surprise et la tristesse m'ont saisi tout entier, comme si la terre se fendait sous mes pieds. Je pensais tous les jours à lui écrire, mais je ne l'ai pas fait pendant treize mois. Je regrette profondément de ne plus pouvoir réparer mon ingratitude⁷³⁵. » *Osaka Asahi Shimbun* publia un numéro spécialement consacré à Renoir.

La montée de l'intérêt pour ce peintre coïncide avec la période de forte croissance économique au Japon, c'est-à-dire avec la période très active pour la collection des œuvres d'art occidental. Plusieurs collectionneurs japonais, sans parler de Matsukata et Ohara, mais aussi d'autres hommes d'affaires comme Hikokichi Nakazawa, Kichizaemon Kishimoto, Shigezô Imamura achetèrent et apportèrent au Japon des œuvres de Renoir entre 1919 et 1920⁷³⁶. En 1920, une « exposition de peintures et sculptures modernes françaises » fut organisée à l'initiative du département des peintures occidentales de l'association des artistes, le *Nihon Bijutsu-in*. L'exposition présenta trois Cézanne, un Pissarro, trois Degas, un Manet, un Matisse, cinq Renoir, un

⁷³² *Manchôhō*, cité par Miyazaki, 1995, *op.cit.*, p. 8.

⁷³³ *Maïnichi*, cité par Miyazaki, *idem.*, p. 8.

⁷³⁴ Miyazaki, 1995, *op.cit.*, p. 9.

⁷³⁵ *Yomiuri Shimbun*, cité par Miyazaki, 1995, *op.cit.*, p. 9.

⁷³⁶ Miyazaki, *ibid.*, p. 10.

Simon, deux Marquet et quatre sculptures et de nombreux dessins de Rodin. À part un Renoir et une sculpture de Rodin appartenant à Nakazawa, le reste faisait partie de la collection de Kichizaemon Kishimoto. L'exposition eut lieu au siège du *Nihon Bijutsu-in* à Tôkyô, pendant un mois, ensuite au siège du journal *Ôsaka Asahi Shimbun* pendant six jours. Des grands quotidiens annoncèrent ces manifestations, le *Yomiuri Shimbun* celle à Tôkyô, l'*Ôsaka Asahi Shimbun* celle à Ôsaka. À ces occasions, Renoir attirait beaucoup d'attention. L'*Ôsaka Asahi Shimbun* écrit par exemple, « Aujourd'hui au Japon, un culte est rendu à Renoir »⁷³⁷. Notamment « la Baigneuse assise » (1914, Musée Bridgestone) [voir ill. 12], « Le Portrait d'une femme » étaient les plus appréciées. Umehara les appelle « les deux chefs-d'œuvre »⁷³⁸. Hakutei Ishii (1882-1958) cite « La Baigneuse » en premier. Tsunetomo Morita (1881-1933), peintre, dit : « je suis certain que même celui qui ne s'intéressait pas à Renoir jusqu'aujourd'hui sera attiré par cette peinture-là. » Ryûkô Kawaji (1888-1959), poète et critique, affirme que « La Baigneuse » égale « Penseur » de Rodin. Avec le succès de l'exposition, Renoir fut largement reconnu.

Contrairement à ces peintres, Ryûsei Kishida (1891-1929), un peintre plus jeune, gardait une attitude plus calme vis-à-vis de ce peintre :

J'ai trouvé les œuvres de Renoir douces. Il n'y a pas d'esprit dans ses œuvres. Parmi les peintres modernes, Toulouse-Lautrec en a. Mais Renoir n'en a pas. Quand on essaie de saisir le cœur de l'œuvre, on a l'impression que l'on saisit de la ouate à la place. Il n'y a pas de Beauté. Certains diraient qu'il s'agissait de l'art de délices. Je ne dis pas que l'art doit être toujours quelque chose de solennel, mais les délices de Renoir ne sont pas suffisants pour être un art⁷³⁹.

Kishida était impressionné par ses œuvres, lorsqu'il les a découverts dans la revue *Shirakaba* en 1911 : « À cette époque, je commençais à comprendre l'impressionnisme et je m'y intéressais. Dans ce numéro de la revue *Shirakaba* [de mars 1911], il y avaient des articles sur Renoir et sa reproduction. Je me rappelle que je l'ai achetée avec de

⁷³⁷ *Ôsaka Asahi Shimbun*, le 5 octobre 1920, cité dans Miyazaki, *op.cit.*, p. 12.

⁷³⁸ Miyazaki, 1995, *op.cit.*, p.12.

⁷³⁹ *idem*.

l'exaltation⁷⁴⁰. » Après avoir été influencé par Van Gogh, Cézanne et le fauvisme au début des années 1910, Kishida a échappé à cette influence en se tournant vers la Renaissance, notamment Dürer. En 1920, l'art de Renoir ne lui satisfaisait plus. Umehara quant à lui échappait à l'influence de Renoir pour faire face de nouveau à la tradition artistique japonaise. Alors que l'exaltation d'Umehara en 1908 face aux œuvres de Renoir se calmait et de jeunes peintres comme Kishida regardaient froidement ses œuvres, la presse, elle excitait l'intérêt du public pour ce peintre. Vers 1920, Renoir finissait son rôle d'avant-garde pour les jeunes peintres, lorsque le grand public commença à le connaître grâce aux campagnes des grands quotidiens pour l'exposition. Renoir devint le peintre préféré du grand public. D'après le souvenir du sculpteur Hiroatsu Takada, qui étudia en France entre 1931 et 1951⁷⁴¹, les riches Japonais en voyage à Paris souhaitaient acheter tous sans exception une œuvre de Renoir. Comme il n'existait pas suffisamment de Renoir dans le marché, les jeunes peintres japonais à Paris fabriquèrent des reproductions pour satisfaire leurs demandes. Cependant, le fait que Renoir était connu en tant qu'artiste contemporain lors de sa première réception et qu'il a influencé considérablement certains artistes japonais, semblent jouer toujours sur son appréciation, et ce d'autant plus que « son élève » Umehara acquit entre temps une grande réputation. Même s'il est devenu une idole du grand public, il ne pouvait pas perdre complètement sa place de maître de l'art moderne, et ce malgré les critiques que son aspect doux provoque quelquefois.

2. Après 1945

2-1. Renoir est-il peintre un populaire ?

L'appréciation de Renoir oscille toujours entre deux pôles : un grand respect et un mépris. Héritant son appréciation pendant les années 1910, il est considéré comme un grand peintre moderne au même titre que Cézanne, qui poursuit la tradition de la peinture française. Nous pouvons souvent constater cette évaluation de Renoir jusqu'au

⁷⁴⁰ 岸田劉生「白樺十週年に際して」『白樺』(Ryûsei Kishida, « À l'occasion du dixième anniversaire de *Shirakaba* », *Shirakaba*), vol. 10, no. 4, avril 1919, p. 362.

⁷⁴¹ 鹿内信隆「創造の感動に生きる：第6章絵と人々の物語：絵画館を創る」『正論』(Nobutaka Kanai, « Renoir et Monsieur Hiroatsu Takada », *Seiron*), juin 1988.

début des années 1970. Citons deux exemples :

Les œuvres les plus importantes de ce siècle à léguer à la génération suivante sont celles de Renoir et de Cézanne. Elles égalent les œuvres classiques dans le sens où elles ont acquis une universalité⁷⁴².

Aujourd'hui, tous les peintres impressionnistes sont appréciés, mais parmi eux, il n'y a que Renoir et Cézanne qui ne paraissent pas vieux de nos jours⁷⁴³.

Ces déclarations, l'une écrite en 1967 par Takashi Shimizu, sculpteur, l'autre en 1971 par Atsuo Imaizumi, historien de l'art, à l'occasion d'un entretien avec Umehara, montrent la position de Renoir à la fin des années 1960 et au début des années 1971 : Renoir égale Cézanne, père fondateur de l'art moderne, qui possédait une importance particulière. Renoir et Cézanne sont distingués des autres peintres impressionnistes : ils sont considérés comme des peintres ayant un sens actuel⁷⁴⁴.

Il faut toutefois rappeler que ces articles sont parus dans de grands quotidiens, le *Mainichi* et le *Yomiuri* respectivement, au moment des expositions Renoir organisées par eux-mêmes. Ils avaient donc pour but de faire la publicité des expositions. Comparer Renoir à Cézanne doit être le plus grand éloge pour le premier. En même temps, leur évaluation comparée est influencée par celle de la première réception, lorsque Renoir avait autant d'influence que Cézanne sur les jeunes artistes.

Comme nous l'avons cité, Hideo Kobayashi, critique influent après la guerre, décrit Renoir comme un peintre qui « n'avait pas son opinion à revendiquer, ni sa théorie à développer comme Monet. Il a peint comme il le sentait et comme il le voulait, en s'amusant⁷⁴⁵. » Ce stéréotype empêche d'étudier ses œuvres de plus près, l'évolution de son style et de ses thèmes. Kobayashi dit que Renoir choisit ses thèmes par hasard dans sa vie quotidienne, que les personnages n'ont pas d'importance particulière et que son art n'a pas connu d'évolution au cours de temps. Critique littéraire d'origine,

⁷⁴² 清水多嘉示「ルノワール展への招待・5：輝きに満ちた調和」『毎日新聞』（Takashi Shimizu, « À l'invitation à l'exposition Renoir-5 : l'harmonie brillante », *Mainichi*), édition du soir, le 11 août 1967.

⁷⁴³ Le parole de Atsuo Imaizumi dans « L'entretien avec Ryûzaburô Umehara : l'invitation à l'exposition Renoir », *Yomiuri*, le 12 octobre 1971, p. 26.

⁷⁴⁴ En réponse à Imaizumi, comme il s'agissait en fait d'un entretien, Ryûzaburô Umehara, peintre, cite Monet : « Les jeunes d'aujourd'hui ne tiennent pas compte de Monet, par exemple ».

⁷⁴⁵ Kobayashi « Renoir », *op.cit.*, p. 147.

Kobayashi, qui a étudié Cézanne et Van Gogh par l'intermédiaire de leurs lettres, ne savait pas faire face aux œuvres, sans l'aide des textes. Cette vision créa une image de Renoir, peintre de femmes nues joyeuses et monotones.

Pendant les années 1950, ce fut une revue d'art *Bijutsu Techô*, qui publia les plus articles sur Renoir. Comme nous l'avons étudié, la *Bijutsu Techô* était une revue destinée au grand public, accessible à la fois du point de vue du prix et du contenu pour des amateurs d'art débutants, dont presque la moitié des lecteurs, à la fin des années 1940, avaient entre 21 et 30 ans⁷⁴⁶. La revue d'art *Bijutsu Techô*, éditée par Bijutsu Shuppan-sha, spécialisée en art, publiait des reproductions de Renoir accompagnées de commentaires, alors que la *Geijutsu Shinchô*, éditée par Shinchô-sha, spécialisée originairement en littérature, s'intéressait plutôt aux textes, par exemple, le souvenir de Yukio Yashiro, historien de l'art qui accompagna Matsukata pour sa collection ou celui de Jean Renoir sur son père. La *Mizue*, revue de référence et l'*Atelier*, revue spécialisée en pratique de peinture, s'intéressaient largement plus à Cézanne qu'à Renoir [voir **table 17**].

Table 17 : Nombre d'articles par revue, par peintre (pendant les années 1950)

| | Renoir | Cézanne | Monet |
|---------------------|--------|---------|-------|
| Mizue | 1 | 8 | 1 |
| Atelier | 2 | 9 | 0 |
| Bijutsu Techô | 4 | 7 | 3 |
| Geijutsu Shinchô | 3 | 3 | 1 |
| autres revues d'art | 0 | 9 | 0 |
| total | 10 | 36 | 5 |

Renoir, qui était déjà très connu et populaire avant la guerre, n'était plus un thème qui pouvait attirer les amateurs d'art éclairés et les artistes-amateurs, alors qu'il servait toujours d'introduction aux débutants. Les reproductions publiées dans la revue *Bijutsu Techô* étaient presque toujours une image de femmes nues de sa période après le retour au classicisme, ou le portrait d'un enfant de la même période⁷⁴⁷, ce qui contribua à

⁷⁴⁶ Le sondage fut effectué par un questionnaire inséré dans la revue. *Bijutsu Techô* a pu collecter neuf cents cinquante-et-une réponses jusqu'en juillet 1948 (no. 7). Voir chapitre II-5.

⁷⁴⁷ 今泉篤男「ルノアール『裸婦』原色版解説」『美術手帖』(Atsuo Imaizumi, « Renoir : la Femme

diffuser et renforcer le stéréotype d'un Renoir, peintre de femmes nues joyeuses et monotones.

S'intéressant toujours à Renoir, la *Bijutsu Techô* lui consacra deux numéros pendant les années 1960. Il ne s'agissait plus d'une reproduction de nue accompagnée d'un commentaire, mais d'articles plus didactiques : un article sur la vie de Renoir ou sur sa technique, un long entretien avec des artistes, une anthologie de ses écrits⁷⁴⁸. Contrairement aux articles des années 1950, ces articles ont une portée plus longue, en traitant des œuvres de différentes périodes. Dans un entretien de 1960, deux peintres mentionnent ses œuvres représentatives, de « Diane » (1967, D. 578) au « Jugement de Pâris » (1914) en passant par « Parisiennes habillées en Algériennes » (1872, D.576), « La Loge » (1874, D.262), « Bal du Moulin de la Galette » (1876, D.211), « Madame Georges Charpentier et ses enfants » (1878, D.239), « Les Grandes Baigneuses » (1887, D.1292) et « Gabrielle » (1910). Les reproductions en couleur de « La Loge », de « Gabrielle » et du « Jugement de Pâris », et en noir et blanc de « Madame Charpentier » et de « La Grand Baigneuse » notamment, prennent chacune une page. Bien qu'ils parlent de ses styles et de ses techniques de périodes différentes ou de l'influence de différents peintres (Ingres, Courbet ou Delacroix), Renoir est défini avant tout comme un peintre de la volupté. Décrivant ses œuvres par des termes, « sensuelle », « agréable », « élégante », « splendide », « délice de couleurs », ils l'opposent à Cézanne, Van Gogh et Gauguin. Bien qu'ils présentent l'ampleur des œuvres de Renoir, cela n'empêchait pas le renforcement d'un stéréotype concernant Renoir.

nue (commentaire sur la reproduction en couleur) », *Bijutsu Techô*), mai 1949, p. 65 ; 伊藤廉「ピエール・オウギュスト・ルノアル、水浴／Pierre Auguste Renoir, Torse de baigneuse」『美術手帖』(Ren Ito, « Renoir : “La Baigneuse” », *Bijutsu Techô*), sept. 1950, pp. 75-76 ; 大久保 泰「ルノアール『裸婦』解説」『美術手帖』(Tai Okubo, « Commentaires sur “la Femme nue t” de Renoir » *Bijutsu Techô*), juin 1951, p. 10 ; 久保守「ルノアル、書いているココ／Pierre Auguste Renoir, Coco Écrivant」『美術手帖』(Masaru Kubo, « Pierre Auguste Renoir, “Coco écrivant” », *Bijutsu Techô*), no.69, mai 1953, pp. 76-77

⁷⁴⁸ 大久保泰「ルノワールの生涯—神々の楽園—」『美術手帖』(Yasushi Ôkubo, « La vie de Renoir : le paradis des dieux », *Bijutsu Techô*), mars, 1960 pp. 31-43 ; 高野三三男、久保守 (対談)「ルノワールの芸術：華麗な色彩とフォルムにたくす官能の喜び」(Misao Takano et Mamoru Kubo (entretien), « L'art de Renoir : le plaisir voluptueux confié aux couleurs splendides et aux formes libres », *ibid.*, pp. 44-66 ; 高階 秀爾「ルノワール—その生涯のエピソード」『美術手帖』(Shûji Takashina, « Renoir, les épisodes de sa vie », *Bijutsu Techô*), avril 1967, pp. 30-45 ; 大久保 泰「ルノワールの技法—パリ女にギリシャの神性を」(Yasushi Ôkubo, « La technique de Renoir : la divinité grecque aux parisiennes », *ibid.*, pp. 46-56, p.59 ; 柳亮「ルノワール—その言葉」(Ryô Yanagi, « Renoir, ses mots », *ibid.*, pp. 60-63.

Quant à la revue *Mizue*, il publia trois articles pendant les années 1960, dont deux étaient des commentaires sur une femme nue⁷⁴⁹. Nous voudrions prêter attention au troisième, un long article écrit par Shûji Takashina, historien de l'art. Dans cet article, il analyse l'importance de la période du retour au classicisme chez Renoir⁷⁵⁰. Il nie notamment l'affirmation de Kobayashi sur son choix de thèmes et sur son évolution stylistique. La théorie de Takashina est aujourd'hui très courante : il considère le retour au classicisme comme une étape importante et nécessaire pour l'évolution de l'art de Renoir, qui est fondamentalement un peintre de personnages, différent des impressionnistes paysagistes, afin de dépasser l'impressionnisme qui fait fondre, la forme des personnages dans la lumière. Takashina montre dans le texte les recherches de Renoir, inspiré de Raphaël et des poteries antiques. À travers ces recherches, Renoir put atteindre sa maturité, représentée par « Les Baigneuses » (vers 1918-1919, Musée d'Orsay). Ce texte est une antithèse de l'image stéréotypée du peintre, propagée par Kobayashi : peintre sans idéologie qui peignait comme il sentait, toujours de la même manière. En se focalisant sur sa période du retour au classicisme, Takashina a montré l'évolution du son style et l'ampleur de sa dernière période fondée à la fois sur son expérience de l'impressionnisme et sur ses études de l'art classique. Pendant les années 1960, deux articles furent publiés dans des bulletins universitaires : « À propos des “Parisiennes habillées en Algériennes” de Renoir » publié en 1960 ; « “La Grenouillère” de Monet et de Renoir » publié en 1961⁷⁵¹. Contrairement à la tendance générale des revues d'art, s'intéressant à ses œuvres post-impressionnistes, ils se focalisent sur ses œuvres de la période impressionniste et de la période précédente. Nous constatons ici la différence entre le Renoir qui plaît au grand public et celui qui intéresse les historiens de l'art. Cet écart sera de plus en plus net au fur et à mesure que l'image de Renoir sera

⁷⁴⁹ 嘉門安雄「ルノワールの『裸婦』：名作ギャラリー・8」(Yasuo Kamon, « La galerie des chefs d'œuvre-8 : “La Femme nue” de Renoir », *Mizue*), août 1967, pp. 16-18 ; 小山田 二郎「ルノワール『浴女』(一枚の絵)」『みづゑ』(Jirô Oyamada, « Une peinture : Renoir “La Baigneuse” », *Mizue*), dec.1969, pp. 40-44.

⁷⁵⁰ 高階秀爾「ルノワール—1884年の危機」『みづゑ』(Shûji Takashina, « La crise de 1884 », *Mizue*), janvier, 1960, pp. 51-59.

⁷⁵¹ 光益 徹也「ルノワールの『アルジェリアの女を装うパリジエンヌ』について」『静岡大学教育学部研究報告』(Tetsuya Mitsumasu, « Sur “Les Parisiennes habillées en Algériennes” de Renoir », *Le Bulletin de la Faculté de la Pédagogie de l'Université de Shizuoka*), no.10, avril 1960 ; 成瀬 不二雄「題材から見た初期のフランス印象派絵画—モネとルノワールとの『ラ・グルヌイエール』を中心として」『神戸大学文学会研究』(Fujio Naruse, « Les peintures impressionnistes de la première période du point : de vue de thème : “La Grenouillère” de Monet et de Renoir », *Le Bulletin de la Société des Lettres de l'Université de Kôbé*), no.24, mars 1961, pp. 67-101.

vulgarisée. C'est ce que nous étudierons plus loin dans les textes des années 1993.

2-2. Le succès assuré des expositions

La première exposition consacrée à Renoir fut « Cézanne, Renoir » organisée en 1951, réunissant des œuvres de collections japonaises, à l'occasion de l'inauguration du Musée d'art moderne du département de Kanagawa, le premier musée public consacré à l'art moderne. Depuis, contrairement à Cézanne, Renoir est le peintre à qui furent consacrées le plus d'expositions [voir **table 18**] : entre 1945 et 1985, quatre expositions monographiques et deux avec d'autres peintres. À part la première et la dernière, quatre eurent lieu dans les locaux de grands magasins, ce qui contraste avec Cézanne, dont la seule exposition eut lieu au Musée national d'art occidental.

Table 18 : Les principales expositions consacrées à Renoir

| année | date | titre | lieu | organisateur(s) | nombre d'œuvres | entrées /par jour |
|-------|----------------------|---------------------------|--|----------------------|--------------------|-----------------------|
| 1951 | 18-30 nov. | Cézanne, Renoir | Musée d'art moderne du département de Kanagawa | Musée lui-même | 18* | 14 008 ⁷⁵² |
| 1967 | 8-20 août | Renoir | Le grand magasin Matsuzakaya | <i>Mainichi</i> | 76 | 125 849 / 10 487 |
| 1971 | 12 oct. -24 nov. | Renoir | Le grand magasin Seibu | <i>Yomiuri</i> | 66 | 555 903 / 14 629 |
| 1979 | 26 sept. -6 nov. | Renoir | Le grand magasin Isetan | <i>Yomiuri</i> | 103 | 408 002 / 10 737 |
| 1979 | 31 août -19 sept. | Monet, Renoir, Bonnard | Le grand magasin Tōkyū | <i>Tōkyō Shimbun</i> | 31* | 116 133 |
| 1984 | 6-25 avril | Renoir | Le grand magasin Keio | <i>Mainichi</i> | 53* | - |

*Le nombre d'œuvres de Renoir seulement

⁷⁵² *Bulletin du Musée d'art moderne du département de Kanagawa*, 1957, p. 101.

○ *L'exposition de 1967*

La première exposition Renoir de collections étrangères fut organisée en 1967 à l'initiative du journal *Mainichi*, au cinquième étage d'un grand magasin Matsuzakaya à Ueno, Tôkyô. Le nombre de visiteurs relativement limité est en fait dû à la durée extrêmement courte de l'exposition : deux semaines entre le 8 et 20 août. Plus de 10 000 entrées par jour témoignent du grand succès de ce projet. La particularité de ce projet est justement la durée. Après la présentation à Tôkyô, l'exposition voyagea dans quatre autres villes du Japon : à Nagoya, à Ôsaka, à Shizuoka et à Fukuoka, Kyûshû. À Ôsaka et à Shizuoka, ce fut une succursale de Matsuzakaya qui accueillit l'exposition, à Nagoya et à Fukuoka, un musée départemental. La durée de présentation à chaque ville était aussi courte, de dix à quinze jours. Un projet inconcevable aujourd'hui, du point de vue de la conservation des œuvres, il donna l'occasion au public dans des villes de province de voir des œuvres de Renoir.

L'exposition présenta cinquante-sept peintres, six sculptures et douze lithographies. Huit galeries, notamment parisiennes, la Galerie Marcel Bernheim, la Galerie Urban, la Galerie Bignou entre autres et des collectionneurs privés qui prêtèrent des œuvres. Des natures mortes de petit format, leurs esquisses, et des paysages esquissés occupent une partie importante de l'exposition. Quelques femmes nues et des portraits de femme, caractéristiques du Renoir post-impressionniste furent aussi présentées. Notamment « Le Nu de l'été », nu de dos de 1888 (D.1348) et « Les Sirènes » de 1910, et deux portraits de femmes : ils représentent deux styles typiques Renoir, dont « Jeune femme à la cravate noire » (vers 1897-1898, D.2300). Avec des portraits classiques précédant la période impressionniste (« Portrait de Mademoiselle Berthe Poiret », 1863, D.440 ; « Marie-Élisa Renoir », 1866, D.426) et un paysage avec des amants de la pleine période impressionniste avec des petites touches (« Le printemps », 1875, D.94), l'exposition était une version résumée de la monographie Renoir, même si elle manquait de pièces de premier ordre. Aujourd'hui, ce serait difficile de faire venir autant de monde avec ce choix restreint d'œuvres. Les prix évalués de l'ensemble des œuvres étaient de deux milliards de yens, alors que ce serait douze milliards de yens pour l'exposition en 1979.

Cependant, en 1967, l'attente du public était énorme. Le journal *Mainichi* annonça qu'avant l'ouverture de l'espace, il y avait eu une queue de trois cents

personnes⁷⁵³. Une lycéenne qui était arrivée en premier eut l'honneur de couper le ruban à l'ouverture. Les salles se remplirent en une heure. Les étudiants et les élèves occupèrent une grande partie du public, comme c'était la période des vacances scolaires. Un groupe de lycéens vinrent de l'île d'Ôshima, situé 120 km au large de Tôkyô. Bien que l'exposition ait eu lieu dans un grand magasin, le catalogue de l'exposition est d'une qualité scientifique satisfaisante. Il fut rédigé par « le comité d'édition du catalogue d'exposition Renoir » dont la composition n'est pas précisée. Yasuo Kamon, conservateur du Musée national d'art occidental, un des auteurs d'un texte, devait sans doute en faire partie. Le catalogue, de 84 pages, comprend 14 reproductions en couleur et 62 en noir et blanc. Les textes sont écrits par Saburô Miyamoto, peintre, Yasuo Kamon et Shûzo Yasui, journaliste du *Mainichi Shimbun* spécialisé en art. Il publie aussi une liste des œuvres présentées en trois langues (japonais, français et anglais), mentionnant le titre, l'année de production, la dimension, la technique, la référence, et le lieu de conservation, et également deux pages de bibliographie japonaise et une page de celle française. Pendant la durée de l'exposition, le catalogue se vendit sur place comme des petits pains⁷⁵⁴. À la fin de l'exposition, le *Mainichi* annonça la vente du catalogue par correspondance, car il y avait de nombreuses demandes de la part des habitants de province⁷⁵⁵. Le public pouvait accéder à cette publication de qualité pour un prix peu élevé de 370 yens⁷⁵⁶.

○ *Les expositions de 1971 et de 1979*

Le journal *Yomiuri* organisa deux expositions, en 1971 et 1979, en confiant à François Daulte le rôle de commissaire. Grâce à lui, ces expositions ont pu réunir un nombre d'œuvres largement plus important qu'en 1961.

En 1971, par exemple, « Portrait de Georgette Charpentier assise » (1876,

⁷⁵³ 「ルノワール展開く：早朝から学生らいっぱい」『毎日新聞』（« L'inauguration de l'exposition Renoir : plein d'étudiants dès le petit matin », *Mainichi*), édition du soir, le 8 août 1967.

⁷⁵⁴ 84 pages, avec 14 reproductions en couleur et 62 en noir et blanc. Les textes sont écrits par Saburô Miyamoto, peintre, Yasuo Kamon, historien de l'art et Shûzo Yasui, journaliste de *Mainichi Shimbun* spécialisé en art.

⁷⁵⁵ 「好評ルノワール展カタログ：実費で郵送します」『毎日新聞』（« Le succès du catalogue de l'exposition Renoir. Nous vous envoyons au prix coûtant », *Mainichi*), édition du soir, le 19 août 1967.

⁷⁵⁶ En 1967, le prix d'abonnement du journal était 580 yens par mois. 週刊朝日編『値段の明治・大正・昭和風俗史、朝日新聞社(Shûkan Asahi (dir.), *L'histoire de Meiji, Taishô, Shôwa, de point de vue des prix*, Asahi Shimbun-sha), 1981

Collection particulière, New York ; Musée Bridgestone, D.499)⁷⁵⁷ ; « Portrait de Madame Alphonse Daudet » (1876, Musée du Louvre ; Musée d'Orsay, D.431) ; « À la Grenouillère (Alphonsine Fournaise) » (1879, Musée du Louvre ; Musée d'Orsay, D.321) ; « La Danse à la campagne » (1882-1883, Collection Durand-Ruel ; Musée d'Orsay, D.999) et « La Danse à la ville » (1882-1883, Collection Durand-Ruel ; Musée d'Orsay, D.1000) ; « Christine Lerolle brodant » (1895, Collection particulière, Suisse ; Musée des beaux-arts de Colombus ; D.2039) ; « Gabrielle aux seins nus » (vers 1907, Collection particulière, Paris) ; « Portrait de Paul Durand-Ruel » (1910, Collection Durand-Ruel) ; « Autoportrait au chapeau blanc » (1910, Collection Durand-Ruel).

En 1979, « Les Champs-Élysées pendant l'Exposition Universelle de 1867 » (1867, Collection particulière, D.178), une œuvre peu connue, mais intéressante ; « Claude Monet lisant » (1872, Musée Marmottan, D.512) et « Portait de Madame Darras » (1872, Musée du Louvre ; Musée d'Orsay, D.348) témoignant leur amitié ; « La Seine à Asnières » (1879, National Gallery, Londres, D.141)⁷⁵⁸, un paysage typique impressionniste que, d'après le *Yomiuri*, la National Gallery ne prête pas normalement ; « Fillette au chapeau bleu (Jeanne Henriot) » (1881, Collection particulière, Paris, D.488) et « Jeune fille aux longs cheveux » (1884, Collection particulière, Suisse, D.1079), témoignage de sa période classique ; « Au piano » (1892, Metropolitan Museum of Art, New York, D. 994), une variante de celle du Musée d'Orsay ; « Gabrielle avec Jean Renoir et une petite fille » (1895, Collection Norton Simon ; vente Soherby's 2001, D.2038) et « Gabrielle aux seins nus (1907, Collection Particulière, France), entre autres.

Deux expositions présentèrent la diversité de sa création, de la période impressionniste jusqu'à la dernière période, du paysage au portrait. Les catalogues, édités par François Daulte, publient des documents très riches, notamment en 1971 : sept textes écrits à cette occasion par des historiens de l'art et un peintre ; un extrait d'un texte de Vollard sur l'estampe de Renoir ; un texte par Jean Renoir, des extraits des mots de Renoir ; des extraits de textes publiés au Japon, notamment ceux de l'époque de

⁷⁵⁷ Nous citons entre parenthèses le propriétaire de l'époque, celui d'aujourd'hui, et le numéro du catalogue raisonné : Guy-Patrice et Michel Dauberville, *Renoir, catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles*, 3 vol. Paris : Édition Bernheim-Jeune, 2007.

⁷⁵⁸ D'après le catalogue raisonné de Renoir, cette œuvre appartenait à Dowager Lady Aberconway, Londres, et était prêtée à la National Gallery, Londres de 1976 à 1982. C'est en 1982 que la National Gallery l'acquiesit. *Renoir, catalogue raisonné, op.cit.*, tome 1, p. 11.

la revue *Shirakaba*. Sept textes étudient le peintre de différent point de vue : son rapport avec l'impressionnisme ; son rapport avec la tradition de la peinture française ; son art vu par un peintre ; les lieux et les gens qui ont inspiré le peintre ; l'évolution des prix de ses œuvres ; sa réception au Japon⁷⁵⁹. Les informations des œuvres sont plus détaillées : en plus des informations de base, les provenances, l'histoire des expositions, la liste d'articles sont aussi précisées. Ces expositions eurent lieu dans un grand magasin, au Seibu en 1971 et au Isetan en 1979. L'exposition de 1971 voyagea à Fukuoka et à Kobe et celle de 1979 à Kyôto.

Le journal *Yomiuri* suivit de près ces manifestations. En 1979, il annonça le 5 septembre, 20 jours avant l'inauguration, l'arrivée de quatre-vingts œuvres dans un entrepôt à Shibaura, près de l'aéroport de Tôkyô, et communiqua, avec une photo, le déroulement de l'ouverture des colis. En plus de la responsable du *Yomiuri Shimbun*, Yoshiko Ishii, chanteuse, « grande amateur de Renoir » et Tomiko Miyao, écrivain, y assistèrent. « Chaque fois que l'on ouvre la boîte rigoureusement fermée, on n'arrête pas de soupirer, ébloui par la couleur abondante et une sensation de masse des œuvres de ce grand maître⁷⁶⁰. » Le *Yomiuri* souligne l'importance des dimensions de cette manifestation, dont il précise le coût de l'assurance s'élevant à douze milliards de yens. Avant l'inauguration de l'exposition, le *Yomiuri* prit l'initiative de l'organisation d'une conférence et d'une projection d'un court-métrage sur Renoir, le 19 septembre, qui réunit environ cinq cents amateurs d'art dans un auditorium de Kinokuniya, librairie, située pas loin de Isetan, lieu de l'exposition⁷⁶¹. Yasuo Kamon, historien de l'art, expliqua le développement et les particularités des œuvres de Renoir, présentant vingt-et-une diapositives.

Une semaine avant l'inauguration, le *Yomiuri* se mit à publier une série de

⁷⁵⁹ ダニエル・ウィルデンスタイン「ルノワール：印象主義の彼岸」(Daniel Wildenstein, « Renoir, au-delà de l'impressionnisme ») ; 富永惣一「ルノワール芸術の意味するもの」(Sôichi Tominaga, « Ce que signifie l'art de Renoir ») ; 宮本三郎「画家の見たルノワール」(Saburô Miyamoto, « Renoir vu par un peintre ») ; 池上忠治「ルノワールの描いた場所」(Chûji Ikegami, « Les lieux peints par Renoir ») ; 池上忠治「ルノワールの描いた人物」(Chûji Ikegami, « Les gens peints par Renoir ») ; 瀬木慎一「ルノワールの価格」(Shinichi Segi, « Les prix de Renoir ») ; 大島清次「ルノワールと日本」(Seiji Ôshima, « Renoir et le Japon »).

⁷⁶⁰ 「“あふれる光彩”にため息：ルノワール、まず 83 点届く」『読売新聞』« Un profond soupir en regardant la couleur et la lumière abondante : 83 œuvres de Renoir sont arrivées », *Yomiuri*, le 5 septembre 1979.

⁷⁶¹ 「ルノワールの世界たつぷり：講演と映画の会」『読売新聞』(« L'univers de Renoir : Une conférence et une projection d'un court-métrage », *Yomiuri*), le 20 septembre 1979.

six articles sur Renoir accompagnés d'une reproduction. Ils sont écrits chacun par des écrivains ou des critiques d'art, lesquels choisissent leur œuvre préférée parmi celles qui seront bientôt présentées à l'exposition. Cette présentation des œuvres avant l'inauguration de l'exposition suscite la curiosité des lecteurs. Les articles leur donnent envie d'y aller pour confronter les commentaires des auteurs aux œuvres originales. La veille de l'inauguration, le *Yomiuri* consacra trois pages à cette manifestation, publiant plusieurs reproductions, en plus d'une page de publicité de l'exposition par Isetan⁷⁶². Deux textes, par Kunio Tsuji, écrivain et spécialiste de la littérature française, et Akira Muraki, critique d'art, expliquent les particularités de Renoir et l'importance de l'exposition. Le jour de l'inauguration, le *Yomiuri* communiqua que le public avait fait la queue, malgré la pluie, devant le grand magasin même avant son ouverture [voir ill. 19]. Pendant la durée de l'exposition, le *Yomiuri* publia plusieurs articles pour attirer l'attention sur cette manifestation : « Monsieur Umehara Ryûzaburo visitant l'exposition Renoir » (le 27 septembre) ; « l'arrivée en retard d'un chef-d'œuvre "Jeune fille au piano" » (le 28 septembre) ; « Renoir et le Midi » par François Daulte (les 2 et 3 octobre).

2-3. *L'image diffusée de Renoir: peintre facile, admiré par les jeunes femmes*

De 1967 à 1979, trois expositions monographiques sur Renoir contribuèrent à diffuser largement son image. La campagne publicitaire des grands quotidiens, organisateurs de l'exposition, avec de nombreux articles permit d'établir sa grande popularité auprès du grand public. Malgré la diversité des œuvres présentées, les expositions n'ont fait que renforcer son image stéréotypée. Citons les commentaires publiés en 1967, en 1971 et en 1979, dans le *Mainichi* et le *Yomiuri*, écrit par les personnalités connues, non spécialistes :

Face aux œuvres de Renoir, beaucoup de gens doivent s'enivrer de la beauté de la nature, oublier des ennuis quotidiens, et rétablir ses forces⁷⁶³. [Shûôshi Mizuhara, poète]

⁷⁶² 「特集：ルノワール展」『読売新聞』（« L'édition spéciale : L'exposition Renoir », *Yomiuri*), le 24 septembre 1979.

⁷⁶³ 水原秋桜子「ルノワール展への招待・2：純粹の自然美」『毎日新聞』（Shûôshi Mizuhara, « À

Les personnes qui regardent les œuvres de Renoir s'extasient devant la peau brillante de femmes nues allongées dynamiques et les bouquets de fleurs⁷⁶⁴. [Shôji Otake, photographe]

Renoir peint beaucoup de femmes. Surtout ses femmes nues sont splendides. Les corps de femmes éclatent de couleurs douces caractéristiques de Renoir. Ce portrait de jeune fille est aussi une telle œuvre. Peintre impressionniste, Renoir crée l'univers gai et riche, quoiqu'il peigne, les femmes, les fleurs, ou les paysages. Il nous invite à entrer dans un univers de beauté, étranger aux ennuis ou aux ténèbres au fond de cœur⁷⁶⁵. [Yoshiko Shibaki, écrivain]

Face à ses œuvres, on sent que Renoir peignait avec plaisir⁷⁶⁶. [Matsutarô Kawaguchi, écrivain]

[...] le regard de son fils, ses cheveux brillants, le geste de ses mains est saisi par le regard caressant paternel⁷⁶⁷. [Akira Abe, écrivain]

On a envie de toucher la peau si douce et potelée. Chaque fois que je vois des femmes nues de Renoir, j'ai ce sentiment. On doit sentir au bout des doigts la chaleur du corps humain et même le poulx⁷⁶⁸. [Sumie Tanaka, dramaturgue]

L'image de Renoir, peintre de femmes nues saines et sensuelles ou de portraits

l'invitation à l'exposition Renoir-2 : La beauté de nature pure », *Mainichi*), édition du soir, le 7 août 1967.

⁷⁶⁴ 大竹省二「ルノワール展への招待・3：恍惚の境地に誘う」『毎日新聞』(Shôji Otake, « À l'invitation à l'exposition Renoir-3 : Une invitation à l'extase », *Mainichi*), édition du soir, le 9 août 1967.

⁷⁶⁵ 芝木好子「ルノワール展への招待・1：清純な官能」『読売新聞』(Yoshiko Shibaki, « À l'invitation à l'exposition Renoir : la sensualité pure-1 », *Yomiuri*), édition du soir, le 15 octobre 1971.

⁷⁶⁶ 川口松太郎「幸福な画家ルノワール」『読売新聞』(Matsutarô Kawaguchi, « Renoir, peintre heureux », *Yomiuri*), le 12 octobre 1971.

⁷⁶⁷ 阿部昭「官能と色彩の世界（ルノワール展）4：愛情ほのぼの」『読売新聞』(Akira Abe, « L'univers de la sensualité et des couleurs-4 : l'amour attendrissant », *Yomiuri*), édition du soir, le 25 septembre 1979.

⁷⁶⁸ 田中澄江「官能と色彩の世界（ルノワール展）6：女人への畏怖」『読売新聞』(Sumie Tanaka, « L'univers de la sensualité et des couleurs-6 : la révérence pour les femmes », *Yomiuri*), édition du soir, le 27 septembre 1979.

d'enfants doux et joyeux, est maintes fois répétée. Face à ses œuvres, la réaction des visiteurs est très instinctive : on tombe en extase, on s'y enivre, on oublie des ennuis, on a envie de les toucher. Contrairement au cas de Cézanne, ils n'analysent pas ses œuvres du point de vue de la composition, des formes, ou même des couleurs. Les œuvres de Renoir ne demandent pas au public une réflexion, au contraire, elles ont un effet hypnotique. Cette facilité d'appréciation permit au Renoir d'atteindre une grande popularité.

Au même moment, l'image de Renoir, peintre admiré par les femmes, notamment jeunes femmes, se formait. Comme nous l'avons cité, Atsuo Imaizumi, historien de l'art, dit en 1971 que presque la moitié de ses étudiantes spécialisées en histoire de l'art citaient le nom de Renoir, comme leur peintre préféré⁷⁶⁹. Le calendrier de la banque de Nihon Shintaku de l'année 1966, avec la reproduction du « Déjeuner sur la barque » reçut un commentaire : « idéal pour la chambre d'une lycéenne »⁷⁷⁰. En 1967, le public qui était en tête de la file d'attente de trois cents personnes le jour de l'inauguration et qui eut l'honneur de couper le ruban à l'ouverture était une lycéenne. En 1979, les deux amateurs qui assistèrent à l'ouverture des colis à la douane étaient des femmes (une chanteuse et une femme écrivain). Toujours en 1979, dans son article intitulé « L'exposition Renoir pleine de jeunes femmes⁷⁷¹ », le *Yomiuri* communiqua le jour de l'inauguration le succès de l'exposition auprès des jeunes femmes. D'après cet article, « devant “La Jeune femme à longs cheveux” se forma une haie de femmes ». Le *Yomiuri* cita un commentaire d'une étudiante « en extase », qui « adore les couleurs de Renoir » et qui « s'est précipitée à l'exposition ».

Il n'est peut-être pas inutile de faire remarquer la différence entre les commentaires des rédacteurs et ceux des rédactrices. Shûôshi Mizuhara et Shôji Ôtake, rédacteurs, en choisissant « beaucoup de gens » ou « les personnes qui regardent les œuvres de Renoir » comme le sujet de l'ivresse ou l'extase, semblent vouloir rester, quant à eux, du côté de la raison. En revanche, Yoshiko Shibaki et Sumie Tanaka, rédactrices, semblent exprimer plus facilement leurs émotions. Dans leurs écrits, elles utilisent la première personne du pluriel pour montrer qu'elles ont fait partie des

⁷⁶⁹ Ryûzaburô Umehara (Entretien) « Mon Renoir », *Yomiuri*, le 12 oct.1971.

⁷⁷⁰ 『カレンダーの研究』 (*Les études sur les calendriers*), 1966, commentaire sur le calendrier de la banque Nihon Shintaku Ginkô.

⁷⁷¹ 「女性賛歌に酔う：ルノワール展に長い列」『読売新聞』 (« Enivré par l'hymne aux femmes : une longue queue à l'exposition Renoir », *Yomiuri*), édition du soir, le 26 septembre 1979.

visiteurs qui s'extasiaient devant les œuvres de Renoir, alors que leurs collègues masculins gardaient prudemment leurs distances avec ces visiteurs enivrés, en utilisant la troisième personne du pluriel. Cette différence de ton provient sans doute de la différence de style. En même temps, les rédacteurs masculins étaient-ils plus sensibles à l'image de Renoir, facile à apprécier et ne demandant pas de réflexion, que leurs collègues féminins ?

Renoir possède l'image d'un peintre facile à apprécier. Beaucoup de jeunes femmes apprécient Renoir. On peut supposer que le rapprochement de ces deux faits aient amené certains critiques à dénigrer ce public au motif qu'il manquait de capacité de réflexion. Le commentaire sur le calendrier de Renoir, « idéal pour la chambre d'une lycéenne », comprend explicitement ce genre de mépris des jeunes femmes. Le texte de Mizuhara et d'Ôtake nous fait sentir leur prise de position, qui cherche à se tenir à distance du grand public, enivré de Renoir. Cette prise de position sera de plus en plus répandue parmi les connaisseurs. L'image de ses œuvres, facile à apprécier, provoquera plus tard leur dépréciation.

3. Entre le dégoût et l'admiration

Les articles sur Renoir anticipent souvent la réaction négative des lecteurs et cherchent à balayer leurs préjugés. Déjà en 1960, on craint que ce peintre ne plaise pas aux jeunes⁷⁷² :

[...] pour les jeunes, il doit être difficile de comprendre son art par rapport à celui de Cézanne, de Van Gogh et de Gauguin. Les jeunes ont tendance à être attirés par l'expression d'un sentiment fort, par des choses intellectuelles, ou par l'esprit poétique, alors que les œuvres de Renoir sont liées directement à la tradition esthétique de Fragonard ou de Watteau, qui n'exprime pas de pensée particulière⁷⁷³.

Nous ne pouvons pas constater si l'image de Renoir, celle d'un peintre aimé par les jeunes femmes, existait déjà en 1960. Mais il est tout à fait possible que l'auteur, peintre,

⁷⁷² Takano et Kubo, *Bijutsu Téchô*, mars, 1960, *op.cit.*, pp. 44-66.

⁷⁷³ Le parole de Kubo, *idem.*, p. 44.

suppose ici les jeunes hommes, notamment les jeunes peintres masculins. En tous cas, cette tendance d'anticipation de la réaction négative des lecteurs sera plus soulignée après trois expositions Renoir. En 1979, à l'occasion des 60 ans de la mort du peintre, la revue d'art *Bijutsu Téchô* lui consacra un numéro spécial au même moment que l'exposition à Isetan. Elle publia notamment deux longs articles, l'un écrit par un historien de l'art, Seiji Ôshima⁷⁷⁴, l'autre par un peintre Riki Nagata⁷⁷⁵. Ôshima attira l'attention des lecteurs sur l'aspect inconnu de l'artiste, le fait qu'il a annoncé la création de la Société des Irrégularistes. Nagata analysa la matière et la technique du peintre en expliquant le matériel utilisé. L'un et l'autre semblent gênés par l'image stéréotypée de Renoir, peintre trop populaire. Ils anticipent la réaction des lecteurs qui devaient être fatigués de ce peintre. Ôshima commence son article par une excuse :

Qu'est-ce que c'est Renoir pour les Japonais ? À franchement parler, on ne peut pas s'empêcher de dire avant tout : « Encore Renoir ! » Pourquoi les Japonais parlent-ils aussi souvent de ce peintre et l'aiment-ils autant ? Il est connu que les Japonais aiment beaucoup les peintures impressionnistes. Les publications des albums d'art autour des peintures impressionnistes sont toujours très actives. Parmi les peintres impressionnistes, Renoir est le plus populaire. Parmi les éditeurs de livres d'art, c'est une stratégie connue de commencer la publication par le tome sur Renoir pour leurs collections. Au Japon, la situation est tellement favorable pour Renoir que l'on est obligé de suivre cette tendance, même si l'on s'en lasse complètement⁷⁷⁶.

Parallèlement au grand succès de l'exposition Renoir, il évoque la réaction contradictoire face à ce peintre, l'admiration et l'ennui. Ôshima semble supposer ici deux catégories de public, les spécialistes y compris les éditeurs de livres d'art et le grand public. Bien qu'il ne le précise pas, ceux qui « ne peuvent pas s'empêcher de dire "Encore Renoir !" » doivent être le public de la première catégorie. Ils sont « obligés de suivre cette tendance », même s'ils sont fatigués de ce peintre, parce que « les Japonais », le grand public, aiment ce peintre. Les lecteurs habituels de cette revue ne

⁷⁷⁴ 大島 清次「文明批評家としての画家異説・ルノワール論」『美術手帖』(Seiji Ôshima, « Renoir comme un peintre, critique de la civilisation », *Bijutsu Téchô*), octobre 1979, pp. 94-111.

⁷⁷⁵ 永田力「多作家ルノワール-マチエールとモチーフ」『美術手帖』(Riki Nagata, « Renoir, peintre fécond : la matière et les motifs », *Bijutsu Téchô*), octobre 1979, pp. 118-127.

⁷⁷⁶ Seiji Ôshima, *op.cit.*, p. 94.

sont pas donc forcément le même public que les acheteurs des livres d'art sur Renoir et les visiteurs des expositions « Renoir ». Ces derniers comprennent un public plus large que les premiers. L'éditeur du numéro spécial sur Renoir souhaitait toucher un public plus large que d'habitude.

Après avoir admis la popularité excessive de ce peintre, l'auteur voulait attirer l'attention des lecteurs sur son aspect inconnu :

Il me semble que l'image de Renoir qui est répandue n'est pas tout à fait la même que son vrai visage. J'ose alors avancer une opinion différente. Ce n'est pas pour nier son image actuelle, mais au contraire, en formant une autre image que l'on croit en général, je voudrais amplifier son importance. En fait, j'avoue que moi aussi je suis un très grand admirateur de ce peintre.

Bien que l'on croie souvent qu'il n'aimait pas la théorie artistique, Renoir déclarait, dans l'avant-projet de la déclaration de la Société des Irrégularités qu'il avait souhaité fonder, le principe esthétique de la création d'après nature, c'est-à-dire des irrégularités, réagissant contre la tendance artistique, notamment dans les milieux de l'art appliqué et de l'architecture, ce qu'il appelle « la perfection fausse ». Son ton ardent et déterminé de dire que « nous devons réagir au plus vite contre la doctrine qui risque de faire mourir l'art français » ne concorde pas en effet avec son image, l'univers doux et heureux de ses peintures.

Contrairement à la logique d'Ôshima, l'article de Nagata fait entrevoir ses sentiments contradictoires vis-à-vis de ce peintre, admiration et mépris. Il analyse très soigneusement la technique de Renoir, l'utilisation des couleurs et l'évolution de la matière, du point de vue d'un peintre. Nous pouvons y sentir sa compassion et son respect pour les peintures de Renoir. En même temps, il insère brusquement un paragraphe dans lequel il montre son mépris pour ce peintre :

Parmi ces peintres (impressionnistes), celui qui est plus familier aux Japonais est Renoir. Pourquoi est-il aussi populaire auprès des Japonais ? À franchement parler, puisque je ne crois pas que les Japonais ne soient un peuple très cultivé, plus Renoir gagne en popularité, plus je doute de son art⁷⁷⁷.

⁷⁷⁷ Nagata, *op.cit.*, p. 123.

Son mépris pour Renoir vient en fait de sa popularité auprès du public, et non pas de son art. Il essaie d'expliquer la popularité de Renoir par ce paragraphe avec lequel il termine son article :

Les banques et les cafés donnent déjà la réponse à la raison de la popularité de Renoir au Japon. Les calendriers de banques et les allumettes de café sont des cadeaux pour les clients. Ils pensent qu'une jolie peinture de Renoir qui plaît à tout le monde convient à la décoration des calendriers ou des boîtes des allumettes, car on n'a pas besoin d'un grand art pour ce genre de chose. Je m'émerveille de nouveau de la clairvoyance des banques et de l'intuition des cafés⁷⁷⁸.

Il cite le fait que les peintures de Renoir sont souvent utilisées pour les calendriers et pour les boîtes des allumettes, comme si c'était la preuve de l'infériorité de l'art de Renoir. Sa logique est simple : la peinture de Renoir plaît au grand public. Le grand public n'a pas de goût. L'art de Renoir n'a donc pas de grandeur artistique. C'est en fait « l'image répandue de Renoir » que Ôshima mentionna dans son article, qui gênait l'appréciation de ses œuvres. Nagata, bien qu'il sache se confronter à ses peintures et les analyser attentivement, ne pouvait pas échapper à cette image et au préjugé contre ce peintre. Ôshima avoue aussi dans son article qu'il sait très bien que son article ne bouleversera pas l'image déjà répandue, car le public aime justement cette image et il aime rencontrer cette image qui lui est si familière.

Pendant les années 1980, aucun article ne fut publié sur Renoir dans les revues d'art ou d'autres revues classées dans la base de données de la Bibliothèque de la Diète, ni celle de CNII (Citation Information by National Institute of Informatics). Alors que les revues perdent complètement leur intérêt pour Renoir, sept banques en 1980, six en 1985 choisissent une peinture de Renoir pour leurs calendriers. Les calendriers touchent le public culturellement et géographiquement défavorisé pour la réception de ce peintre, dont la popularité est atteinte à la saturation parmi le public moins défavorisé.

⁷⁷⁸ *ibid.*, p. 127.

Il faut rappeler en même temps que quatre expositions se focalisant sur les peintures impressionnistes, de la collection du Musée des Beaux-Arts de Boston, de la collection Phillips, de la collection Courtauld et de la collection du Musée des Beaux-Arts de Chicago présentèrent Renoir dans le cadre du mouvement de l'impressionnisme. Il faut rappeler également que quatre expositions choisirent une peinture de Renoir pour la couverture du catalogue d'exposition [voir ill. 20-23].

Après un long silence, la revue d'art *Geijutsu Shinchô* publie en 1993 un numéro spécial sur Renoir, intitulé : « Renoir, au-delà de l'admiration et du dégoût » avec le problème suivant : « Vous aimez Renoir ? Ou pas du tout ? C'est un peintre qui acquit une popularité incomparable, en même temps, il existe certains nombres de personnes qui ne l'aiment pas du tout. Or, quelle est alors sa compétence en tant qu'un peintre ? Ce numéro a pour but de réexaminer son talent⁷⁷⁹. » Le numéro est édité à l'occasion de l'exposition Renoir au Musée Tôbu, fondé dans l'enceinte d'un grand magasin, Tôbu⁷⁸⁰. La revue reflète l'appréciation des lecteurs sur Renoir: ils se posent la question même sur sa compétence. La dépréciation pour ce peintre est évidente.

Dans le chapitre intitulé, « Une œuvre de Renoir recommandée par ceux qui n'aiment pas Renoir », cinq personnes - trois artistes et deux historiens de l'art - expliquent pourquoi ils n'aiment pas ce peintre et quelle est l'œuvre qu'ils peuvent aimer. Nous pouvons constater des points communs entre les cinq : ils choisissent tous une œuvre de la période impressionniste ou de celle qui précède : « Café concert » (1876, National Gallery, Londres, D.232) ; « Odalisque » (1870, National Gallery of Art, Washington, D.C., D.293) ; « Bal du Moulin de la Galette » (1876, Musée d'Orsay, D. 211) ; « Le portrait de Monet peignant » (1875, Musée d'Orsay, D.516) ; « Le Chemin montant dans les hautes herbes » (vers 1875, Musée d'Orsay, D. 90), et n'apprécient pas ses œuvres de la période considérée comme la maturité. Citons leurs commentaires :

[Après 1880], le retour au classicisme n'a pas réussi. Après avoir dégénéré à plusieurs reprises, il finit par se contenter de l'univers de femmes nues qui ressemblent à des idiots, colorées de

⁷⁷⁹ 「特集：好悪を超えたルノワール」『芸術新潮』（« Renoir, en franchissant le goût de chacun », *Geijutsu Shinchô*), août 1993, p. 3.

⁷⁸⁰ Du 24 juillet au 15 septembre 1993.

rose et de vert jaunâtre⁷⁸¹. [Tatsushi Takahashi, historien de l'art]

Après la période de l'impressionnisme, les peintures de Renoir passent à la période flatteuse (commerciale)⁷⁸². [Genpei Akasegawa, artiste]

La période de maturité, pour laquelle Renoir acquit autant de popularité, est considérée ici comme la « dégénérescence ». Ils considèrent qu'après le retour au classicisme, Renoir céda à la solution de facilité en créant des œuvres qui plaisaient au grand public de l'époque. Le dégoût pour certains styles de ce peintre existait dès sa première réception : ainsi que nous l'avons vu, Hakutei Ishii, en 1911, ne pouvait pas accepter les œuvres que Renoir produisit à la fin de sa vie. Mais, ici, le rejet porte sur toutes ses œuvres après 1880. Ushio Shinohara, artiste, à la suite de sa visite au Musée d'Orsay, critique sévèrement « la Danse à la campagne » (1883) et « la Danse à la ville » (1883) qu'admirait Hakutei Ishii⁷⁸³. Par contre, les spécialistes apprécient ses œuvres datant d'avant son retour au classicisme, lorsqu'il était un peintre d'avant-garde, se lançant avec Monet dans l'aventure de l'impressionnisme. Depuis la première réception, Renoir était considéré comme un grand peintre au même titre que Cézanne parce qu'il était considéré comme ayant su surmonté l'impressionnisme. Alors que ce sont ses œuvres post-impressionnistes qui étaient au centre de l'admiration depuis sa première réception, ses œuvres de la période impressionniste sont distinguées, relativement soudainement et explicitement au début des années 1990 par les spécialistes comme des œuvres de qualité.

Leur dégoût pour Renoir semble comprendre deux éléments : ce qui réside dans les œuvres elles-mêmes, et ce qui est lié à son rapport avec le public. En ce qui concerne ses œuvres, le critique porte à la fois sur son style, son thème et son traitement des thèmes :

Son style, même s'il utilise des techniques propres à l'impressionnisme, son traitement des

⁷⁸¹ 高橋明也「ルノワールの“黒”」(Tatsushi Takahashi, « “Noir” de Renoir », *ibid.*, p. 63.

⁷⁸² 赤瀬川 原平「伸びたラーメンのよう・・・」(Genpei Akasegawa, « Comme les nouilles ramollies... ») *ibid.*, p. 56.

⁷⁸³ 篠原有司男「陽気なヤサ男ルノワールの画才」(Ushio Shinohara, « Le talent de Renoir, bel homme gai », *ibid.*, p. 60.

formes, ses thèmes et ses idées sont traditionnels et vieillots⁷⁸⁴. [Midori Wakakuwa, historienne de l'art]

Il me semble que l'art de Renoir manque d'une sorte d'ossature nécessaire à l'art plastique⁷⁸⁵. [Masuo Ikeda, artiste]

Je me rappelle la série ennuyeuse de nus, rougis, bosselés ressemblant plutôt à des pommes de terre ou des potirons qu'à une beauté charnelle à la rubensienne⁷⁸⁶. [Ushio Shinohara, artiste]

Ses thèmes sont extrêmement banals : les filles au piano, la mère et sa fille au jardin, la femme à la lecture, la femme à la couture⁷⁸⁷. [Shinohara]

Ils critiquent le style conservateur, le choix de thèmes banals, le traitement des thèmes ennuyeux. Leurs critiques ressemblent à celle de Kishida pendant les années 1920, qui dit que ses œuvres douces manquaient d'esprit.

Le deuxième élément est lié à sa popularité. Ils lui reprochent de s'être laissé aller à la facilité pour plaire au grand public. Cette critique semble provenir non pas forcément de l'attitude de Renoir lui-même, mais plutôt celle du grand public :

J'ai du dégoût pour la croyance ou le fait que des collections de livres d'art réussissent si l'on commence par vendre un tome sur Renoir. Ce n'est pas purement du dégoût pour l'art de Renoir lui-même, mais pour le mercantilisme, qui ne cherche qu'à flatter le grand public. Ce n'est pas uniquement l'aversion contre le journalisme de l'art commercial, mais aussi contre le grand public amateur d'art qui ne regarde pas les œuvres d'art lui-même, mais traîné par ce qui a une réputation bien établie ou ce qui est à la mode⁷⁸⁸. [Wakakuwa, historienne de l'art]

Les peintures de Renoir étaient [depuis l'époque de ma jeunesse] très populaires. J'ai du dégoût par intuition pour la nature de cette popularité. Il sent qu'ils aiment Renoir parce que tout le monde l'aime. [Akasegawa, artiste]

Ils ne cachent pas leur irritation vis-à-vis de l'attitude du grand public et de la presse,

⁷⁸⁴ 若桑みどり「フェミニストの敵ルノワール」(Midori Wakakuwa, « Renoir, ennemi des féministes »), *ibid.*, p. 64.

⁷⁸⁵ 池田満寿夫「甘酸っぱい体臭が匂う」(Masuo Ikeda, « L'odeur corporelle douce »), *ibid.*, p. 59.

⁷⁸⁶ Shinohara, *op.cit.*, p. 60.

⁷⁸⁷ *idem.*

⁷⁸⁸ Wakakuwa, *op.cit.*, p. 64.

qui suivent la mode sans réflexion. Il est devenu un symbole du mercantilisme et de l'aveuglement du grand public.

Parmi cinq rédacteurs qui n'aiment pas Renoir, Wakakuwa est notamment la plus sévère. Du point de vue féministe, elle fait remarquer que le peintre avait une prédilection pour « l'aide ménagère venue de la campagne, qui est un modèle idéal pour exprimer l'attirance physique, sans intelligence⁷⁸⁹. » Le modèle est ainsi dans « la position doublement dominée ». « Avec ces visages idiots, les filles sont traitées uniquement comme de la chair. [...] Elles ne sont que du fruit charnel excitant l'appétit, qu'un objet appelé corps féminin⁷⁹⁰ » dit-elle. Wakakuwa décrit les femmes nues de Renoir comme si c'était une pornographie. Mais il faut rappeler que Renoir était surtout admiré par les jeunes femmes, ou lui a été attribué au moins cette image. Si Wakakuwa critique ce peintre si sévèrement, sa critique n'est-elle pas poussée notamment par son irritation contre les jeunes femmes ? Ses écrits, « sans intelligence », « ces visages idiots » ne désignent-ils pas aussi les jeunes femmes qui admirent Renoir sans critique ? Il nous semble que sa critique contre Renoir comprend sa protestation contre l'image de Renoir, peintre admiré par les jeunes femmes et le mépris des jeunes femmes liées à cette image.

⁷⁸⁹ Wakakuwa, *op.cit.*, p. 66.

⁷⁹⁰ *idem.*

Chapitre 4 : Monet

Aujourd'hui, Monet est sans doute le peintre impressionniste le plus apprécié au Japon. Selon une enquête organisée par le quotidien *Nikkei* auprès des « ménagères »⁷⁹¹, Monet occupe le premier rang des peintres dont elles souhaitent voir les œuvres exposées⁷⁹². La carte postale la plus vendue au Musée national d'art occidental entre janvier et décembre 2005 fut celle des « Nymphéas » de Monet, suivi par « La Rose » de Van Gogh et « La Femme au chapeau » de Renoir. Le quatrième est encore « Argenteuil sous la neige » de Monet. Quant au Musée Bridgestone, bien que ce soit la carte postale de « Mademoiselle Georgette Charpentier assise » qui occupe le premier rang des ventes entre décembre 2004 et novembre 2005, le deuxième est « Venise, crépuscule » de Monet et le quatrième et le cinquième sont les deux « Nymphéas » différents. Le test de popularité effectué au Musée Ohara en août 2005 classa « Les Nymphéas » de Monet au premier rang, suivi par « Le Canal d'Overschie » de Signac, « L'Annonciation » de Greco, « Alpes » de Segantini, « Toutes les choses retournent à la mort, mais l'amour du Dieu crée de nouveau » de Frédéric⁷⁹³. Monet remporta un triomphe à l'occasion d'un test de popularité organisé par NHK en 2004 sur son site Internet⁷⁹⁴. « La Femme à l'ombrelle » fut cité en premier, obtenant 886 suffrages, « L'Impression, soleil levant » en deuxième avec 583 suffrages, suivi par « le Moulin de la Galette » de Renoir et « La Nuit étoilée » de Van Gogh.

Pourtant, sa popularité semble assez récente. Pendant longtemps, il n'a pas été aussi apprécié que Cézanne, Van Gogh ou Renoir. Il n'a pas été un objet d'études aussi

⁷⁹¹ Les ménagères, « Shufu » en japonais, signifie les femmes mariées qui tiennent le ménage. Elles sont souvent considérées comme référence pour les enquêtes de consommation, car ce sont souvent elles qui s'occupent des achats quotidiens de la maison.

⁷⁹² *Nikkei*, le 2 septembre 2000. *Nikkei* est un organisateur fervent de l'exposition de l'art moderne français. Il fit venir de plusieurs reprises des collections du Musée d'Orsay.

⁷⁹³ *Asahi*, le 23 septembre 2006.

⁷⁹⁴ Le test de popularité fut organisé dans le cadre de l'émission « Le musée de rêve », une émission spéciale diffusée à la fin de l'année depuis 1998. En 2004, l'émission fut consacrée à l'époque des impressionnistes. Sur le site internet de la NHK, cent œuvres créées pendant le XIXe siècle sont présentées, commençant par « le 3 mai 1808 » et « La Maja nue » de Goya jusqu'aux œuvres de Toulouse-Lautrec, « Le Crépuscule » Bonnard, « Les Muses » de Denis et « Salomé » de Beardsley en passant par David, Ingres, Géricault, Delacroix, Turner, Constable, Courbet, Chassériau, Moreau, John Everett Millais, Moris, et les peintres impressionnistes. Les lecteurs pouvaient voter pour une œuvre parmi cent œuvres citées avec l'image. Comme on pouvait voter plusieurs fois si l'on voulait, le résultat n'est pas parfaitement fiable.

souvent que Cézanne et Van Gogh. Dans la base de données, CNII (Citation Information by National Institute of Informatics), rassemblant douze millions des articles publiés notamment au Japon, nous ne trouvons que trente-deux articles sur Monet publiés entre 1948 et 1985, alors que cent trente-deux articles portent sur Cézanne, et cent trente-cinq sur Van Gogh. La cause du manque pour Monet par rapport à Cézanne, Van Gogh et Renoir est liée à sa première réception, de la fin du XIX^e au début XX^e siècle.

1. La réception de Monet avant 1945

1-1. Les peintres et les intellectuels

Ryûzaburô Umehara, peintre qui a étudié auprès de Renoir à Paris, rappelle que les noms des impressionnistes comme Monet et Sisley étaient connus au Japon avant son départ en 1908, alors que Cézanne et Renoir n'étaient pas encore connus⁷⁹⁵. Bien que son nom soit connu assez tôt, dès les années 1890, il n'a pas été accueilli par les peintres et les critiques d'une manière passionnée comme ce fut le cas pour Cézanne, Van Gogh ou Renoir. Le nom de Monet était, et est toujours, lié très étroitement avec le terme impressionniste, ce qui n'était pas le cas pour Cézanne, Van Gogh, ou Renoir. L'appréciation ou le mépris pour ce peintre semblent souvent aller de pair avec celui pour l'impressionnisme en général.

Le terme « l'impressionnisme » s'est diffusé parmi les intellectuels vers 1900. Les jeunes artistes qui étudièrent en France au début des années 1900 ont assimilé la tendance nouvelle de l'art français. Nous pouvons constater l'influence directe et indirecte, consciente et inconsciente de la peinture impressionniste. En 1914, Ikuma Arishima explique ainsi l'influence de l'impressionnisme sur les peintres japonais :

Sous le titre du « courant de l'impressionnisme », je choisis trois peintres, Hôzaku Saitô (Nika-kaï), Torajirô Kojima (Kôfû-kaï) et Kijirô Ôta (Bunten). Ils descendent en ligne directe de l'impressionnisme de la première période. Mais il faut noter que le style de ces trois peintres n'est pas une imitation de tel peintre ou de tel maître, contrairement à ce que les gens

⁷⁹⁵ « Entretien avec Ryûzaburô Umehara », *Yomiuri*, le 12 oct.1971.

pensent. [...] À travers leurs œuvres, nous ne pouvons pas nous rappeler les œuvres de Monet, Pissarro ou Renoir de la première période. On comprend facilement qu'ils ont un objectif différent d'eux. Pour eux [les impressionnistes], le premier objectif est la recherche de l'effet de lumière fugitif, alors que pour ces trois peintres ce but n'est que secondaire. Leurs œuvres ont tendance, consciemment ou inconsciemment à être plus décorative⁷⁹⁶.

Ikuma Arishima, qui visita l'exposition rétrospective de Cézanne en 1907, comprenait bien ce qu'était l'impressionnisme. Il savait expliquer précisément l'influence de l'impressionnisme sur les peintres japonais. Toutefois, au moment où l'impressionnisme pénétrait dans les milieux artistiques au Japon, les jeunes peintres tournaient le dos à l'impressionnisme et Monet, son représentant.

Nous avons déjà cité le texte en 1910 de Kôtarô Takamura, sculpteur, poète et critique, proche de la revue *Shirakaba* :

[...] Pour moi, le procédé de la manière impressionniste n'a plus de valeur. Il est difficile d'y retrouver la modernité. Autrefois, l'impressionnisme signifiait la modernité, mais aujourd'hui nous cherchons quelque chose de plus moderne. Aujourd'hui, il nous semble que les peintures de Monet sont jolies, mais pas modernes⁷⁹⁷.

Et celui de Mokutarô Kinoshita en 1913.

Cependant au fur et à mesure que le temps passe, même cette magnifique école [l'impressionnisme] semble pâlir. Le « soleil » de Manet est devenu ordinaire, la « lumière » de Monet, la beauté de l'éclairage artificiel de Degas ou Renoir n'ont plus rien d'exceptionnel⁷⁹⁸.

Comme nous l'avons déjà expliqué, la revue littéraire *Shirakaba* (*Bouleau blanc*),

⁷⁹⁶ Ikuma Arishima, « Le résultat de *yôga* », *Yomiuri Shimbun*, du 23 octobre au 4 novembre 1914, cité dans 宮崎克己『西洋絵画の到来：日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』日本経済新聞出版社 (Katsumi Miyazaki, *L'arrivée des peintures occidentales*, Nihon Keizai Shimbun Shuppan-sha) 2007.pp. 179-180.

⁷⁹⁷ 高村光太郎 (Kôtaô Takamura) « AB HOC ET AB HAC », *Subaru*, no.2-2, 1910, cité par Miyazaki, 2007, *op.cit.*, p. 182.

⁷⁹⁸ 木下奎太郎「洋画の非自然主義的傾向について」『美術新報』(Mokutarô Kinoshita, « La tendance non-naturaliste de *yôga* -1 », *Bijutsu Shimpô*), le 6 février 1913, Miyazaki, 2007, *op.cit.*, p. 185.

fondée en 1910, ne s'intéressait pas aux impressionnistes, notamment aux paysagistes comme Monet, Sisley ou Pissarro. Ils accordaient de l'importance à la subjectivité de Cézanne ou Van Gogh, publiant leurs reproductions plus de vingt fois, alors qu'aucune reproduction de Monet ne fut présentée⁷⁹⁹. À peine ont-ils digéré l'impressionnisme, les peintres et les spécialistes voulaient passer à une tendance plus nouvelle, notamment ce qu'on appelle le post-impressionnisme.

1-2. *Les collectionneurs*

Bien après que l'intérêt des peintres et des critiques d'art fut passé à d'autres artistes, Cézanne et Van Gogh, notamment, les collectionneurs d'art commencèrent à acheter les œuvres de Monet. Il avait quatre œuvres de Monet au Japon avant la Première Guerre mondiale⁸⁰⁰. Deux appartenaient à Tadamasa Hayashi, marchand d'art basé à Paris, c'est le premier Japonais qui acquit une œuvre de Monet. Lorsqu'il décéda en 1906, deux Monet faisaient partie de sa collection : « Les rochers en Belle-Ile » (W.1090)⁸⁰¹ peint en 1886 et « Une jeune fille dans le jardin de Giverny » (W.1207) peint en 1888⁸⁰².

Hayashi partit pour la France en 1878 à l'occasion de l'Exposition Universelle à Paris, en tant qu'employé d'une maison de commerce exportant des objets japonais, Kiryû Kôshô Gaisha pour fonder sa succursale à Paris, au boulevard des Capucines. En 1884, il s'établit à son compte avec Kensaburô Wakai, vice-président de la maison, ensuite il fonda sa propre maison Hayashi Shôkai. Hayashi connaissait bien les milieux artistiques à Paris pour son travail. Il semble que Hayashi rencontra Monet vers 1884 lorsqu'il fonda la société avec Wakai. Parmi deux cent quatre-vingt-douze estampes japonaises conservées à Giverny, dix-sept portent un tampon de Hayashi, quatorze celui

⁷⁹⁹ Vingt-six reproductions de Cézanne, et vingt-quatre de Van Gogh furent présentées. Comme un paysage impressionniste, une reproduction de Pissarro fut présentée. (*Shirakaba*, vol. 14, no. 7, juillet, 1923).

⁸⁰⁰ 宮崎克己「日本におけるモネの受容」『モネ展』カタログ、ブリヂストン美術館、1994年(Katsumi Miyazaki, « La réception de Monet au Japon », *Monet*, cat.expo.au Musée Bridgestone, 1994) p. 240.

⁸⁰¹ Nous citons entre les parenthèses le numéro du catalogue raisonné : Daniel Wildenstein, *Monet : catalogue raisonné*, Köln : Tachen : Wildenstein Institute, 4 vol., 1996.

⁸⁰² Hayashi acheta en 1893 un paysage de Monet à la galerie Portier pour 2800 francs. Il semble qu'il s'agit du troisième œuvre. Il est fort possible que Hayashi possédait d'autres œuvres de Monet. Miyazaki, *idem*.

de Wakai⁸⁰³. Miyazaki suppose que Monet voyait Hayashi pour lui demander conseil sur son jardin, plutôt que pour l'achat d'estampes⁸⁰⁴. D'après le souvenir de Blanche Hoschedé, belle-fille de Monet, Hayashi rendait souvent visite à Monet⁸⁰⁵. En 1892, il envoya à Monet du Japon « une boîte contenant trente plants de pivoine et deux boîtes d'acore, contenant chacun quinze plants »⁸⁰⁶.

Hayashi a emporté sa collection lorsqu'il est revenu définitivement au Japon. Les deux Monet qu'il possédait n'avaient pas eu l'occasion d'être présentés de son vivant. En 1906, à la suite de la mort de Hayashi, sa collection sera dispersée aux États-Unis. Avant que la collection ne soit envoyée aux États-Unis, les membres de la revue *Shirakaba*, eurent l'occasion de la voir en rendant visite à la famille de Hayashi.

Deux autres Monet au Japon avant la Première Guerre mondiale appartenait à Sumitomo Kichizaemon Tomoito (1864-1926), originaire d'une famille noble, beau-fils adopté par une famille de grande bourgeoisie Sumitomo. Il s'agit du « Chemin de la ferme Saint-Siméon » (W.28) peint en 1864 et du « Parc Monceau » (W.399) peint en 1876. Il les a achetés lorsqu'il a voyagé à Paris en 1897, sans doute par l'intermédiaire de Hayashi. Ces deux Monet n'ont pas été présentés au Japon non plus. Seuls quelques peintres, Teihaku Ishii, Tokusaburô Masamune, Jyûtarô Kuroda, entre autres, qui ont visité la Villa de Sumitomo à Suma ont pu les voir⁸⁰⁷.

Ces achats de Monet sont des exceptions dans les années 1890. De plus ces quatre œuvres n'ont jamais été présentées au public. C'est notamment dans les années 1920 que les peintures impressionnistes devinrent « populaires », des revues d'art en parlant plus souvent. Le numéro hors série de la revue *Bijutsu Geppo*, publié en mars 1921, fut entièrement consacré à l'art moderne français, intitulé « L'album de reproductions des maîtres modernes français ». Le numéro présente deux reproductions de Manet, deux Monet, deux Pissarro, deux Renoir, un Degas, deux Cézanne, un Van Gogh, un Gauguin, un Maurice Denis, deux Matisse, un Van Dongen, deux Marquet et

⁸⁰³ Yoshinobu Kobayashi, « La collection des estampes japonaises de Claude Monet », *Annale des études sur la japonaiserie*, no. 3, 1984, cité par Miyazaki, *op.cit.*, 2007, p. 152 :

⁸⁰⁴ Miyazaki, *idem*.

⁸⁰⁵ Maurice Kahn, « Au jour le jour. Le jardin de Cl.Monet », *Le Temps*, le juin 1904, cité par Miyazaki, *idem*.

⁸⁰⁶ Kiyoshi Shibui, « L'exportation des estampes japonaises », *Mita bungaku*, fév. 1939, cité par Miyazaki, *op.cit.*, p. 153.

⁸⁰⁷ Jun Tanaka, « La maison artistique à Suma : La villa à Suma de la famille Sumitomo en tant qu'un musée de l'art moderne », *L'art au Japon : la peinture yôga à l'époque de Meiji : Seiki Kuroda et la société des artistes Hakumakai*, no. 351, édition Shibundô, 1995, cité par Miyazaki, *op.cit.*, p. 155.

un Bonnard.

Plusieurs années après que les jeunes peintres à la recherche d'un nouveau style se furent tournés vers Cézanne, Van Gogh ou Renoir, et ayant perdu leur intérêt pour l'impressionnisme de Monet, les collectionneurs se mirent à s'intéresser aux œuvres de Monet. Comme nous l'avons étudié dans le chapitre sur les collections, Monet occupa une place privilégiée auprès des collectionneurs japonais. Lorsque la Première Guerre mondiale permit aux entrepreneurs japonais d'enrichir et d'acquérir les œuvres d'art en Europe, il fut le seul peintre impressionniste survivant que les collectionneurs japonais avaient pu rencontrer et auprès de qui ils avaient pu acheter directement. Plusieurs collectionneurs lui rendirent visite à Giverny et acquirent ses peintures : Sanji Kuroki (1884-1944) et sa femme Takeko se lièrent d'amitié avec Monet et acquirent quatre peintures. Kôjirô Matsukata acquit vingt-quatre œuvres de Monet au total, dont treize furent envoyées au Japon avant la guerre. Matsukata était le seul collectionneur à qui Monet vendit une version des « Nymphéas » en grand format qu'il peignait pour l'Orangerie des Tuileries. Quelques peintres visitèrent Giverny à la même période. Soulignons le fait qu'ils avaient pour but d'acquérir un tableau de Monet à la demande de collectionneurs et non pas de lui demander des conseils : Torajirô Kojima et Toyosaku Saitô en 1920, Eisaku Wada en 1921, Tokusaburô Masamuné en 1924.

Il n'est pas inutile de décrire les rapports du couple Kuroki avec Monet qui servaient d'intermédiaire, lorsque des Japonais souhaitaient rencontrer le peintre. La famille de Sanji Kuroki (1884-1944) est originaire du fief de Satsuma, qui occupa une place importante dans le nouveau gouvernement de Meiji. Le père de Sanji Kuroki était général d'armée. Il fut anobli suite à sa contribution pendant la Première Guerre mondiale. Le grand-père de Sanji est Kiyotaka Kuroda, qui fut premier ministre. Sanji fit ses études d'abord à l'Université Gakushûin où il se noua d'amitié avec Naoya Shiga, écrivain et membre de la revue *Shirakaba*. Après ses études à l'Université Impériale de Tôkyô, il travailla dans la banque Yokohama Specie Bank, spécialisée en mandats internationaux et en finances pour le commerce extérieur. Sa femme, Takeko (1895-1979) est la fille d'Isao Matsukata, président de la banque Jyûgo. Il est aussi le frère aîné de Kôjirô, directeur de la société de construction navale et collectionneur d'art. Sanji se maria avec Takeko en 1916. Deux ans après, il partit avec la délégation japonaise participant à la conférence de paix à Paris pour faire ses études en France

pendant quatre ans. Takeko partit un an après pour rejoindre son mari et séjourna seule à Grenoble pour apprendre le français.

Le couple Kuroki rendit souvent visite à Monet. Lorsque Sanji était absent de Paris, Takeko y alla seule et y séjourna plusieurs jours. Monet la traitait comme sa petite-fille et Blanche Hoschedé, belle-fille de Monet, l'entourait de soins assidus. Pendant leur séjour en France, Kuroki acheta quatre œuvres de Monet : « Maison sous la neige et le Mont Kolsaas » (w.1404) ⁸⁰⁸ ; « Les peupliers, impression d'automne » (w.1306) ⁸⁰⁹ ; « L'étang des Nymphéas » (w.1715) ⁸¹⁰ ; « Venise, crépuscule » (w.1769) ⁸¹¹. Un épisode, lors de l'achat de « Venise » nous démontre l'amitié entre Monet et ce couple. Cette œuvre fut créée en 1908 lors de son voyage avec sa femme Alice. Ce fut le dernier voyage avec elle, parce qu'elle décéda en 1911. Monet gardait cette peinture précieusement parce qu'elle lui rappelait sa femme avec qui il s'était rendu à Venise. Malgré la demande, à plusieurs reprises, de Sanji, enchanté par cette toile à Giverny, Monet n'a pas accepté de la vendre. Finalement, Monet a fini par céder aux sollicitations de Takeko, disant que « Si Takeko le souhaite... » ⁸¹². Le couple Kuroki retourna au Japon en 1922 avec plusieurs œuvres d'art, dont quatre Monet. Monet leur demanda alors de lui envoyer un plant de pivoine. Ils remplirent cette promesse, sans doute par l'intermédiaire d'un frère de Sanji. Il rendit visite à Monet en 1924, accompagné d'un peintre, Tatsushirô Takabatake, et lui donna ce cadeau confié par Sanji. Takeko retourna en France en 1930 et visita Giverny après la mort du peintre.

Quelle vie a eu les œuvres apportées par Kuroki ? Ils vendirent trois des quatre œuvres. Takashi Matsuda, homme d'affaires important, acquit « Les Peupliers », Kuzaemon Wada « La Maison sous la neige » et « Venise ». Wada commença sa collection vers 1926. Il acheta de nombreuses œuvres de la collection Matsukata, après la banqueroute de sa société. Wada vendit « Venise » de son vivant et ce fut Shôjirô Ishibashi qui l'acquiert pour le Musée Bridgestone. À sa mort, Sanji laissa à Takeko seul

⁸⁰⁸ Acheté à Monet par Kuroki c. 1919 ; Wada, Kôbé, c. 1965 ; Fujiwara Gallery, Japon c. 1975.

⁸⁰⁹ J. et G. Bernheim-Jeune, Paris, c. 1919 ; Sanji Kuroki, Tokyo c. 1921 ; Masuda, Japon ; Yoshiro Ushio, Japon c. 1946 ; Mr. and Mrs. Albert J. Dreitzer, États-Unis. Actuellement collection particulière, États-Unis.

⁸¹⁰ Acheté à Monet par Sanji Kuroki ; Shojiro Ishibashi, Tôkyô ; donnée en 1961 au Musée Bridgestone.

⁸¹¹ Acheté à Monet par Sanji Kuroki c. 1925 ; Shojiro Ishibashi ; Fujiwara ; acquis par le Musée Bridgestone en 1952.

⁸¹² 吉川節子『巴里・印象派・日本：開拓者たちの真実』日本経済新聞社(Shetsuko Yoshikawa, Paris, *l'impressionnisme, le Japon*, édition Nihon Keizai Shimbunsha), 2005, pp. 130-131.

tableau de Monet, « Les Nymphéas ». Elle l'a cédé à Ishibashi pour son musée. « Venise » et « Les Nymphéas » appartiennent toujours au Musée Bridgestone.

Les collectionneurs achetèrent ses œuvres directement du peintre. Il en résulte que la plupart des œuvres de Monet au Japon sont celles des dernières années. Ce fait facilita sans doute la réévaluation de Monet pendant les années 1950, centrée sur ses dernières œuvres.

2. La réception de Monet après 1945

2-1. La sous-estimation de Monet : « joli, mais pas moderne »

Après la guerre, un préjugé contre Monet, considérant ses œuvres « jolies, mais pas moderne », restait dominant parmi les critiques d'art et les artistes. Pour parler de l'impressionnisme et de Monet, il fallait prévenir une réaction négative des lecteurs :

Je suis désolé de mettre l'impressionnisme dépassé sur le tapi, alors qu'aujourd'hui, on met en question les peintures contemporaines japonaises qui devraient dépasser le modernisme à la manière fauve⁸¹³.

C'est ainsi commence Kimihide Tokudaiji, historien de l'art, son article sur l'impressionnisme dans le numéro de février 1951 d'une revue d'art, l'*Atelier*, spécialisée en pratique artistique. Attentifs aux dernières tendances de l'art européen, les peintres japonais étaient influencés par les tendances successives de la peinture moderne (fauvisme, cubisme, surréalisme). Bien que chaque peintre ait développé son propre style à partir de ces influences, la peinture à l'huile au Japon, née pendant la dernière moitié du XIX^e siècle, n'avait pas suffisamment d'histoire pour ouvrir une nouvelle voie propre. Au début des années 1950, les critiques d'art et les peintres eux-mêmes soulevaient souvent ce problème et la nécessité de sortir de l'influence fauve. L'impressionnisme était ainsi considéré comme démodé dans les milieux d'art. Kimihide Tokudaiji alerte sur ce mépris de l'impressionnisme :

⁸¹³徳大寺 公英「印象派の影響ということ」『アトリエ』(Kimihide Tokudaiji, « De l'influence de l'impressionnisme », *Atelier*), no.289, février 1951, p. 3.

Comme il n'y a pas d'œuvres originales de peintres impressionnistes au Japon, les Japonais connaissaient leurs œuvres à travers des petites reproductions, qui ne transmettent jamais la sensation réelle que l'on éprouve devant les œuvres, et qui peuvent même faire comprendre ce qui n'est pas vrai. En avalant sa définition idéologique, les Japonais, croyant avoir compris l'impressionnisme, finissent par imaginer complètement autre chose que la peinture impressionniste originelle⁸¹⁴.

Avant la guerre, quelques privilégiés seulement ont pu visiter le domicile des collectionneurs et aussi voir les œuvres originales de Monet. La plupart des Japonais croyaient avoir compris l'impressionnisme et croyaient que c'était démodé sans connaître les œuvres originales. Après la guerre, à l'occasion de l'exposition des œuvres originales de Monet, comment l'évaluation de ce peintre changea-t-elle ?

En 1959, le retour de la collection Matsukata, comprenant plusieurs peintures de Monet, et l'ouverture du Musée national de l'art occidental eurent un grand impact dans la société japonaise. Les revues d'art présentaient souvent les reproductions des « Nymphéas », avec « Les Parisiennes habillées en Algériennes » de Renoir et « Le Penseur » de Rodin. *Bijutsu Téchô* publia sur une page entière une photo des « Nymphéas », dont le cadre était toujours emballé, tenu par Yasuo Kamon, conservateur du Musée⁸¹⁵. *Mizue* publia un article de Ren Ito intitulé, « Les Nymphéas de Monet » avec une reproduction à laquelle consacra une page entière⁸¹⁶. Bien que cet événement soit crucial pour la réception de peinture impressionniste au Japon, il n'a pas provoqué tout de suite un engouement pour Monet dans le grand public. Comment Monet gagna-t-il sa popularité actuelle ? Il semble qu'il existait deux voies différentes : l'une est conduite par les critiques, l'autre par les expositions. Le mouvement de réévaluation de Monet en Europe et aux États-Unis par les peintres contemporains et les critiques d'art pendant les années 1950 influença les milieux d'art japonais. Ce mouvement est une occasion de placer de nouveau Monet au centre de l'actualité. Ensuite les expositions permirent aux publics de voir les œuvres originales, qu'ils ne connaissaient que par l'intermédiaire des reproductions.

⁸¹⁴ *idem.*, p. 10.

⁸¹⁵ 『美術手帖』 (*Bijutsu Téchô*), juin 1959, p. 3.

⁸¹⁶ 伊藤廉「松方コレクション：モネの“睡蓮”」『みづゑ』 (Ren Itô, « “Les Nymphéas” de Monet », *Mizué*), no.649, juin 1959, p.75-77.

2-2. La réévaluation de Monet des années 1950 : la réception par les spécialistes

Dès le début des années 1950, les œuvres de Monet, notamment celles des dernières années attirèrent l'attention des jeunes artistes et des critiques d'art. Les milieux d'art réagirent vite à ce mouvement. Les « Nymphéas » de grand format, résidus de sa donation à l'Orangerie des Tuileries, délaissés et conservés dans l'atelier de Monet, prirent ainsi une valeur commerciale. Dès 1950, Walter Chrysler, Jr., collectionneur d'art américain acheta à Michel Monet un des « Nymphéas » de grand format⁸¹⁷. Entre 1952 et 1953, de grandes rétrospectives de Monet furent organisées dans les galeries à Zurich, Paris et La Haye. Émile Burle acheta quatre « Nymphéas » à Zurich. Une galerie parisienne en Granoff acheta onze, une galerie new-yorkaise Nodler, trois.

Le MoMA notamment fut un des centres de cette réévaluation de Monet. Lorsque le MoMA accueillit un don d'un tableau de Monet, « Les Peupliers à Giverny, l'effet du soleil levant » (1888, W.1156), Alfred Barr, Jr. dit que l'accueil de cette peinture au Musée répondait aux attentes et à l'intérêt des jeunes artistes aux États-Unis et à l'étranger pour les dernières œuvres de Monet⁸¹⁸. Ensuite le Musée acquit successivement six « Nymphéas » de Monet, dont un est triptyque, entre 1955 et 1960⁸¹⁹. En 1960, le MoMA organisa une grande rétrospective de Monet réunissant cent dix-neuf œuvres sous la direction de Willam Seitz. Ce fut la première exposition du peintre qui eut lieu dans ce musée. La revue d'art *Art News*, dirigée par Thomas Hess, prit position pour la réévaluation des dernières œuvres de Monet, publiant plusieurs articles à partir de 1956⁸²⁰. Ces critiques s'intéressaient à l'effet abstrait, non-figuratif, des « Nymphéas » de Monet, en prêtant attention à la trace du pinceau libre et

⁸¹⁷ W.1983.

⁸¹⁸ Alfred Barr, Jr., « Painting and Sculpture Collections July 1st 1951 to May 31, 1953 », *MoMA Bulletin*, vol. 20, no. 3-4, Summer, 1953, p. 4.

⁸¹⁹ W. 1982, W. 1932, W. 1813, W. 1972-74 (triptyque), W. 1981, W. 1861.

⁸²⁰ Thomas B. Hess, « Monet : Tithonus at Giverny », *Art News*, vol. 55, no. 6, Oct. 1956 ; C.Greenberg, « Impress of Impressionism », *Art News*, vol. 55, no. 3, May 1956 ; Clement Greenberg, « Claude Monet : The Later Monet », *Art News Annuel*, 1957 ; Larry Rivers, « Monet: the eye is magic », *Art News*, vol. 59, no. 2, April 1960 ; Paul Goodman, « The Passion of Monet », *Art News*, vol. 59, no. 6, Oct. 1960 ; Eleanor P. Spencer, « Modern look through Impressionist eyes », *Art News*, vol. 61, no. 2, April 1962 ; W. Seitz, « The Relevance of Impressionism », *Art News*, vol. 67, no. 9, Jan. 1969.

vigoureuse, à la matière. Ces discours réévaluant les dernières œuvres de Monet se référaient à la tendance de la peinture non figurative de grand format, appelée « Expressionnisme abstrait » aux États-Unis, ou l'Informel en Europe.

Les revues d'art japonaises principales comme *Mizue*, *Geijutsu Shinchô* et *Bijutsu Téchô*, ainsi que la critique japonaise, attentive à ce qui se passait en Europe et aux États-Unis, suivirent tout de suite ce mouvement. À la fin des années 1950, plusieurs articles furent publiés sur ce thème, dans lesquels nous lisons des textes comparant ses « Nymphéas » avec la peinture abstraite. *Geijutsu Shinchô* publie en 1957, un article intitulé « La restauration de Monet » de Sôichi Tominaga, dans lequel il constate ce mouvement de réévaluation⁸²¹ : « Nous pensons qu'il est inutile de parler de Monet à présent, mais il semble qu'il y ait un petit mouvement de rétrospection. » D'après l'auteur, Monet est reconnu notamment en tant que représentant des peintres impressionnistes, qui a rendu la sensation personnelle basée sur l'observation subtile de la nature, accordant l'importance à l'effet de lumière. Toutefois, il souligne le fait que la réévaluation de Monet en ce temps-là ne consistait pas à réviser cette caractéristique du peintre. Les artistes contemporains prêtaient attention à la matière de sa peinture, plutôt qu'à l'objet représenté. Ce fut cette vision qui mit les œuvres de Monet en lumière.

On ne met plus en question s'il s'agit de nymphéas ou de la surface d'eau, ou encore de saules. On reconnaît la valeur plastique des couches de peinture et des touches. Cette peinture murale, symphonie unique, consiste de l'accumulation de chaque partie qui a une valeur indépendante. Les lignes vertes des branches du saule pleureur tombant montrent la valeur plastique qui dépasse largement la peinture abstraite moyenne. Quand on s'approche de la surface d'eau, calme à la première vue, on s'aperçoit une couche épaisse de peinture, la résistance de matière impressionnante. Rien que cette partie surpasse la peinture contemporaine par sa force⁸²².

Il compare ainsi Monet à l'Art informel et à Sam Francis. Pour la nouvelle évaluation de Monet, ce sont ses dernières œuvres ont été mises en question, notamment la série des « Nymphéas ». L'article est ainsi accompagné de reproductions des « Nymphéas » avec le pont japonais, peints vers 1919, un des « Nymphéas » de l'Orangerie avec un

⁸²¹ 富永惣一「モネーの復活」『藝術新潮』（Sôichi Tominaga, « La restauration de Monet », *Geijutsu Shinchô*), avril 1957, pp. 65-68.

⁸²² *Idem.*, p. 67.

saule pleureur, un tableau de la « Cathédrale de Rouen » et un détail agrandi.

Ryô Yanagi, membre du cercle de la revue *Shirakaba*, rédigea en 1959 un article intitulé, « L'impressionnisme et la peinture abstraite : Monet réévalué » pour *Mizue*⁸²³ :

La peinture impressionniste et la peinture abstraite sont le point de départ et le point d'arrivée dans l'histoire de la peinture moderne. Naturellement, on a tendance à penser qu'elles sont deux pôles, l'ancien et le nouveau et qu'elles s'opposent. Cela vous paraît étrange si l'on dit qu'elles ne sont pas très différentes ou qu'elles sont en fait assez proches⁸²⁴.

Comme Tominaga, Yanagi reconnaît la valeur de ses œuvres en les rapprochant de la peinture abstraite. Il dit aussi :

Si on agrandit une partie, arbitraire, des œuvres de Monet, elle passe pour une peinture non-figurative. Cela signifie que la composition de sa peinture est très dense, et aussi que la complexité des couleurs mêlées et les touches occupent une place importante⁸²⁵.

Une partie des « Nymphéas » fut reproduite sur une page entière⁸²⁶, avec quelques autres reproductions des séries « Les Meules », « La Cathédrale », « Les Peupliers », « Les Nymphéas » de collection Matsukata et « la Barque » de la même collection.

Geijutsu Shinchô publia successivement deux articles sur Monet : « La nouveauté de Monet » de Kon Tanaka et « Les ténèbres qu'a vues Monet » de Jun Êtô en 1961⁸²⁷. Quant à *Bijutsu Téchô*, il publia en 1960 un numéro spécial sur Monet, en lui consacrant trente-cinq pages⁸²⁸. Au cours de l'année 1967, *Bijutsu Téchô* publia une

⁸²³柳亮「印象派と抽象主義：見直されたモネ」、『みづゑ』(Ryô Yanagi, « L'impressionnisme et l'abstraction : Monet réévalué », *Mizue*), no.656, déc. 1959, pp. 21-28.

⁸²⁴ *idem.*, p. 21.

⁸²⁵ *idem.*, p. 28.

⁸²⁶ *idem.*, p. 25.

⁸²⁷田中岑「モネーの新しさ」『藝術新潮』(Kon Tanaka, « La nouveauté de Monet », *Geijutsu Shinchô*), août 1961, pp.117-118 ; 江藤淳「モネの見た闇—睡蓮のなかのワグナー」『藝術新潮』(Jun Êtô, « Les ténèbres qu'a vues Monet », *Geijutsu Shinchô*) nov.1961, pp.69-72.

⁸²⁸大島清次「クロード・モネ：その生涯」『美術手帖』(Seiji Ôshima, « Claude Monet, sa vie », *Bijutsu Téchô*), nov.1960, pp.51-61 ; 宮本三郎・徳大寺公英 (対談)「科学の詩人・モネの芸術：光の色彩分割から抽象空間の表現へ」(Saburô Miyamoto et Kimihide Tokudaiji (tête-à-tête), « De la division de couleurs de lumière jusqu'à l'expression de l'espace abstraite »), *idem.*, pp. 62-82.

série de douze articles intitulés « les maîtres de l'art moderne »⁸²⁹, dont le premier fut consacré à Monet⁸³⁰. Cette publication successive d'articles sur Monet doit contribuer à balayer les préjugés chez les spécialistes et les amateurs d'art. Ce nouveau regard formaliste de Monet n'a pas été largement diffusé. Dans un entretien de 1971, Ryûzaburô Umehara dit, « aujourd'hui les jeunes ne tiennent pas compte de Monet »⁸³¹. D'ailleurs, les textes écrits avec ce point de vue disparaissent soudainement pendant les années 1970 : le seul article est une traduction de Daniel Wildenstein, intitulé « Monet à Giverny : au-delà de l'impressionnisme » publié dans *Mizue*⁸³². Toutefois, il est certain que ce nouveau regard sur Monet permet d'attirer de nouveau l'attention des spécialistes sur l'impressionnisme. La revue d'art, *Sansai*, spécialisée en peinture traditionnelle japonaise, remirent en question l'influence de l'impressionnisme sur les pratiques à la manière occidentale, appelé, *yôga*, à l'époque de Meiji⁸³³. Nous pouvons retrouver également cette analyse formaliste de Monet dans des textes publiés pendant les années 1980.

2-3. L'exposition de 1973 : rencontre tardive avec ses œuvres originales

À partir de 1970, plusieurs expositions proposaient au public de voir les œuvres originales de Monet [voir **table 19**]. Le public découvre pour la première fois les œuvres de Monet qu'il connaissait de nom ou par l'intermédiaire des reproductions.

⁸²⁹ Monet, Cézanne, Redon, Renoir, Utrillo, Modigliani, Gauguin, Picasso, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Dufy.

⁸³⁰ Le numéro spécial « Les maîtres de l'art moderne – 1 : Claude Monet », *Bijutsu Téchô*, janvier 1967, pp. 6-40 : 高階秀爾「クロード・モネ—その生涯のエピソード」(Shûji Takashina, « Claude Monet, les épisodes de sa vie », pp. 6-21 ; 宮本三郎「モネの技法：プラスチックからピトレスクへ」(Saburô Miyamoto, « La technique de Monet », pp. 22-23 et p. 39 ; 辻邦生「モネ—その言葉」(Kunio Ttsuji, « Monet, ses mots », pp. 40-43.

⁸³¹ 梅原龍三郎 (インタビュー)「私のルノワール」『読売新聞』(Ryûzaburô Umehara (entretien), « Mon Renoir », *Yomiuri*) , le 12 octobre 1971.

⁸³² Daniel Wildenstein (著) 、岩原 明子(訳)「モネのジヴェルニー (ジヴェルニーのモネ—印象主義を越えて) 」『みづゑ』 (traduit par Akiko Iwamura, « Monet à Giverny : au-delà de l'impressionnisme », *Mizue*, oct.1978, pp. 33-49.

⁸³³ 「特集：クロード・モネ--印象主義と日本の洋画」『三彩』(Le numéro spécial « Claude Monet : l'impressionnisme et *yôga* au Japon », *Sansai*, no. 302, mai 1973, pp. 13-36.

Table 19 : Expositions Monet

| année | durée | titre | institution | organisateur | œuvres | Entrées |
|-------|-------------------------|---------------------------------------|--|--|----------|---------|
| 1970 | 2 oct. -21 oct. | Claude Monet | Tôkyû | <i>Asahi</i> | 27 | 74 229 |
| 1973 | 20 mars -15 mai | Monet: Cent ans d'impressionnisme. | Seibu | <i>Yomiuri</i> | 65 | - |
| 1974 | 25 juillet - 11 août | Centenaire de l'impressionnisme | Matsuzakaya | <i>Yomiuri</i> | 3 (66)* | 33 134 |
| 1979 | 31 août -19 sept. | Monet, Renoir, Bonnard | Tôkyû | <i>Tôkyô Shimbun</i> | 17 (75)* | 116 133 |
| 1980 | 25 avril -14 mai | Les impressionnistes | Odakyû | <i>Tôkyô Shimbun</i> | 2 (85)* | - |
| 1981 | 4 avril -5 mai | Monet: le chemin vers les Nymphéas | Musée Seibu | Musée lui-même | 21+16** | 42 830 |
| 1982 | 9 oct. -28 nov. | Monet, maître impressionniste | Musée national d'art occidental | <i>Yomiuri</i> , Musée national d'art occidental | 70 | 368 181 |

*Nombre des œuvres de Monet. Nombre total des œuvres présentées entre les parenthèses ;

**21 tableaux et 16 photos.

La première exposition Monet fut organisée en 1970 par le quotidien *Asahi* dans les locaux du grand magasin Tôkyû à Shibuya. Ce fut une petite exposition présentant vingt-sept œuvres, dont environ la moitié venait de collections japonaises : dix appartenaient à des collections particulières japonaises, deux au Musée Bridgestone. Ils empruntèrent deux peintures au Musée des Beaux-Arts de Boston, une au Musée d'art de Rhode Island, deux à la galerie Bernheim-Jeune. Le reste appartenait à des collections particulières de France, de Suisse et des États-Unis. Sans remerciements dans le catalogue d'exposition, nous ne pouvons pas savoir s'il y eut un collaborateur — un conservateur de musée ou un marchand d'art qui avait eu de l'influence dans les milieux de l'art européens et américains — pour emprunter des œuvres des collections

en Europe et aux États-Unis. Sans doute. Mais il ne semble pas qu'il n'y ait eu un commissaire officiel d'exposition. Le journal *Asahi*, organisateur de grandes expositions d'art français en 1954 et 1961, devait avoir des relations dans les milieux artistiques en France. Les œuvres présentées couvraient la carrière de Monet des années 1860 jusqu'aux années 1900. Un paysage agréable, peint entre 1864 et 1867, appartient à un collectionneur japonais. « Un Pin pignon à Antibes » et « Bras de Seine, Giverny » du Musée des Beaux-Arts de Boston et « L'Étang aux nymphéas » du Musée Bridgestone semblent particulièrement importants parmi les autres. Toutefois, il va sans dire que vingt-sept œuvres ne sont pas suffisantes pour présenter Monet, et ce d'autant plus qu'elles ne sont pas forcément des œuvres représentatives de l'artiste. Pendant la durée très courte de l'exposition, entre le 2 et le 21 octobre, l'exposition attirera un peu plus de 74 000 visiteurs. L'exposition tourna ensuite une semaine à Ôsaka et deux semaines à Fukuoka. Pour une exposition de petite dimension d'une durée limitée, le journal *Asahi* annonça simplement l'événement, mais ne publia aucun autre article⁸³⁴.

Le grand magasin Tôkyû fut fondé par une compagnie ferroviaire en 1934 sous le nom de Tôyoko. Après la fusion avec un autre grand magasin, Shirakiya, et l'association avec Maruzen, après la guerre, il prit le nom actuel Tôkyû, en 1967, en ouvrant son magasin principal à Shibuya. L'exposition Monet, qui eut lieu dans ce magasin, était donc la première tentative de ce grand magasin rénové. L'exposition restait dans le cadre d'un petit événement organisé dans les locaux d'un grand magasin. Elle eut un impact très limité. Dans un article publié dans une revue d'art à l'occasion de l'exposition Monet en 1982, l'auteur dit que l'exposition Monet en 1973 était la première et la seule exposition Monet organisée au Japon⁸³⁵. L'exposition de 1970 a été oubliée douze ans plus tard.

Trois ans plus tard, en 1973, le journal *Yomiuri* organisa une autre exposition Monet dans une succursale du grand magasin Seibu à Shibuya. Elle rassembla soixante-trois œuvres, deux fois plus de l'exposition précédente. Ce fut en fait la première exposition au Japon qui montra un panorama du travail de Monet, son développement et sa diversité : « Le Chemin de Chailly à Fontainebleau » (1864) ; « Le Pont d'Europe, la Gare Saint Lazare » (1877) ; « Au bord de la Seine » (1878) ;

⁸³⁴ « L'exposition Claude Monet », *Asahi*, le 25 sept. 1970.

⁸³⁵ Anon., « Venise et les Peupliers : la présentation des séries de Monet » *Art Graph*, nov. 1982.

« Vétheuil avec la rivière gelée » (1881) ; « La Cathédrale de Rouen, Portail ensoleillé » (1894) ; « Les Nymphéas, le paysage d'eau » (1906) ; « Les Iris jaune avec du nuage rose » (1918), entre autres. Ce fut la première occasion pour de nombreux Japonais de découvrir la diversité de sa création et de balayer leurs préjugés contre Monet. Tsuguo Andô (1919-2002), poète, fait partie de ce public :

Caché derrière l'idée démodée de l'impressionnisme, Monet est sous-estimé. Nous avons tendance à penser que Monet n'a peint que de petits paysages de verdure et des fleurs, peints avec de la couleur et de la lumière gaies. Mais en fait, les thèmes de ses œuvres et sa technique ont plus de diversité que nous le penserions⁸³⁶.

Il avait en tête une image de ses paysages de la période impressionniste. Considéré comme représentant de l'impressionnisme, toutes ses recherches après 1880 pour dépasser, approfondir ou élargir ses tentatives de jeunesse n'étaient pas prises en compte. Le terme « impressionnisme » qui porte une image vieillotte empêche d'apprécier les œuvres de Monet. De plus, le public n'avait pas l'occasion de voir ses œuvres originales : il voyait partout les reproductions. Citons ce commentaire de Shôtarô Yasuoka (né en 1920), écrivain :

Jusqu'à ma visite du Musée des impressionnistes, annexe du Musée du Louvre, j'avais un préjugé contre Monet ou Manet, croyant qu'ils étaient des vieilleries. Cela doit être, d'une part, une influence néfaste de l'enseignement scolaire. Les reproductions photographiques du « Fifre » de Manet et des « Nymphéas » de Monet insérés dans n'importe quel manuel scolaire ou livre de l'histoire de l'art occidental, n'ont en fait rien à voir avec les œuvres originales. Les reproductions de mauvaise qualité bourraient notre crâne avec l'idée que les peintures impressionnistes étaient ennuyeuses⁸³⁷.

D'une manière générale, il est difficile d'apprécier les œuvres d'art par l'intermédiaire de reproductions de mauvaise qualité. Mais c'est particulièrement vrai dans le cas de

⁸³⁶ 安東次郎「モネ展への招待・6：“白の光景”たしか」『読売新聞』（Jirô Andô, « À l'invitation à l'exposition Monet-6 : un paysage blanc »,) *Yomiuri*, édition du soir, le 9 avril 1973.

⁸³⁷ 安岡章太郎「モネ展への招待・2：“光の魔術”体験」『読売新聞』（Shôtarô Yasuoka, « À l'invitation à l'exposition Monet-2 : l'expérience de la magie de la lumière »,) *Yomiuri*, édition du soir, le 3 avril 1973.

Monet. Des reproductions forgèrent les préjugés contre Monet et les peintures impressionnistes. Les occasions ne manquaient pas : des manuels scolaires, des livres d'histoire de l'art contribuaient à « bourr[er] le crâne » avec des idées négatives sur les peintures impressionnistes. Ces commentaires publiés dans le journal *Yomiuri* nous montrent combien le nom de Monet était connu et combien son travail était méconnu. En juxtaposant le nom de Monet avec celui de Manet, il ne semble même pas que l'auteur soit conscient de la différence entre les deux. Citons aussi ce commentaire de Tatsuzo Ishikawa (1905-1985), écrivain :

Bien que j'aie vu un bon nombre de peintures impressionnistes, profane en peinture, je ne savais pas distinguer les œuvres impressionnistes, ni identifier leur caractéristique. Mais après la visite de l'exposition Monet, j'ai très clairement compris les œuvres de cet artiste⁸³⁸.

Il est fort probable qu'il a vu « un bon nombre de peintures impressionnistes » par des reproductions. Comme les Japonais se contentaient de reproductions pour connaître ses œuvres pendant très longtemps, s'ils disent qu'ils ont vu des œuvres de Monet, il s'agissait très souvent d'une reproduction dans un livre d'art. Alors qu'il dit par modestie qu'il est profane en matière de peinture, Ishikawa peignait en fait à côté de sa création littéraire. Ses œuvres furent acceptées au Salon Nika-ten. Pourtant, il dit qu'il ne savait pas distinguer des œuvres des impressionnistes. Il est vrai que les paysages de Monet, Sisley, Pissarro, ou même Renoir se ressemblent, à l'époque où ils travaillaient ensemble. Il est difficile de les distinguer sur les reproductions de mauvaise qualité. En même temps, il ne faisait sans doute pas l'attention aux œuvres impressionnistes, en les classant toutes ensemble sous l'étiquette des « impressionnistes » vieillots. Après la visite, il a compris le développement de son style, son cheminement pour peindre finalement son « Parlement à Londres » et ses « Nymphéas », et ce que c'était que l'impressionnisme et ce qu'il ne comprenait pas par sa lecture des livres d'histoire de l'art.

L'exposition de 1973 était donc la première occasion pour de nombreux public de découvrir l'ensemble des œuvres de Monet⁸³⁹. Entre 1973 et 1982, l'année

⁸³⁸ 石川達三「モネ展を見て：光と色のハーモニー」『読売新聞』（Tatsuzô Ishikawa, « Après la visite de Monet : l'harmonie de la lumière et de la couleur », *Yomiuri*), édition du soir, le 23 avril 1973.

⁸³⁹ Bien entendu, les historiens de l'art ne réagissaient pas de la même manière. Yasuo Kamon, historien

d'une grande exposition Monet, les Japonais eurent quelques occasions de se familiariser avec ses œuvres, même si l'impact de chaque événement restait très limité.

2-4 : Les années 1980 : Un grand succès

Monet et les peintures impressionnistes acquirent enfin une grande popularité pendant les années 1980. L'exposition de 1981 au grand magasin Seibu et celle de 1982 au Musée national d'art occidental sont deux facteurs importants. L'exposition au Seibu, fruit de la réévaluation de Monet pendant les années 1960, souligne la valeur contemporaine de Monet, alors que celle du Musée national, d'une dimension importante, jette une lumière nouvelle sur l'impressionnisme.

L'origine de l'exposition de Seibu est un projet peu commun du Musée national d'art à Ôsaka. En 1980, le Musée national d'art à Ôsaka a fait « une présentation peu commune » pour l'exposition de sa nouvelle acquisition⁸⁴⁰. Il s'agit d'une photo de taille réelle (199x1266cm) des « Nymphéas » de grand format conservés au MoMA et dix-neuf photos en gros plan focalisant sur des parties de l'œuvre. Effectivement, il s'agissait d'un projet peu commun. Le Musée disposait d'un budget de plus de dix-huit millions de yens pour une « présentation ayant un point de vue pédagogique ». Dans ce cadre, il a consacré dix millions de yens pour cette commande de photographies à un photographe japonais, Yasuhiro Ishimoto, et la création de panneaux de taille réelle.

Le Musée national d'art à Ôsaka fut fondé en 1977 dans un immeuble créé à l'occasion de l'Exposition Universelle d'Ôsaka, en 1970, pour abriter des collections d'art contemporain, à la fois japonais et étranger. Il comptait sur un budget pour créer des reproductions de bonne qualité à des fins pédagogiques. L'achat et la commande de reproductions faisaient partie des activités des musées dès les années 1950 comme nous l'avons étudié dans le chapitre sur la reproduction. Toutefois, la commande de

de l'art et ancien conservateur du Musée national d'art occidental, dit : « De nombreux tableaux qui me sont familiers à Paris et à New York sont exposés. » 嘉門安雄「モネ展への招待・3：大地のぬくもり」(Yasuo Kamon, « À l'invitation à l'exposition Monet-3 : la tiédeur de la terre »), *Yomiuri*, soir, le 5 avril 1973.) Il était tellement habitué à des œuvres représentatives de Monet qu'il lui semblait rafraîchissant de voir une peinture de sa jeunesse peinte en 1864.

⁸⁴⁰ 三木多聞「話題：石元泰博のモネ“睡蓮”大接写」『芸術新潮』(Tamon Miki, « Les actualités : les photographies en gros plan des Nymphéas par Yasuhiro Ishimoto », *Geijutsu Shinchô*), mai 1980, p. 42.

reproduction des « Nymphéas » est tout de même un projet peu commun, car il fut présenté parmi d'autres œuvres, originales, de nouvelles acquisitions. Le Musée accordait l'importance particulière aux « Nymphéas » de Monet. Notons aussi le fait que la reproduction fut présentée également à l'exposition de « lavis – la Chine et le Japon » qui eut lieu au Musée du 23 mai et 13 juillet. Il est connu que la peinture abstraite de grand format des années 1950, l'Art informel en Europe et l'Expressionnisme abstrait aux États-Unis, étaient souvent comparés avec la calligraphie chinoise. La présentation de la reproduction des « Nymphéas » de Monet à l'exposition du lavis chinois et japonais est basée apparemment sur une vision particulière sur Monet née pendant les années 1950, le comparant avec la peinture abstraite des années 1950.

La reproduction de taille réelle permet aux visiteurs de faire l'expérience de son envergure. En même temps, les photos de parties de l'œuvre soulignent les touches et la valeur abstraite de cette peinture⁸⁴¹. La revue d'art *Geijutsu Shinchô* reproduit quatre de ces photos en gros plan sur cinq pages⁸⁴². Nous n'y voyons que de la peinture abstraite : les nuances de bleu, les touches dynamiques, la texture, des couches de peinture. La revue rapporte aussi le propos du photographe : il était inquiet au début, croyant que l'œuvre de Monet était trop monotone. Mais au fur et à mesure, il était étonné par les nuances très variées des bleus. Il a compris que même si l'on agrandit une partie de l'œuvre, on comprend toujours qu'il s'agit d'une œuvre de Monet⁸⁴³. L'année suivante, le Musée Seibu organisa une exposition intitulée « Claude Monet : le chemin vers les Nymphéas », qui eut lieu du 24 avril au 24 mai [voir ill. 24]. L'exposition voyagea dans d'autres boutiques de Seibu : à Hakodate, Hokkaidô, du 2 au 15 avril ; à Hachio, Ôsaka du 29 mai au 24 juin. L'exposition présenta des photos d'Ishimoto appartenant au Musée national d'Ôsaka avec vingt tableaux de Monet de la dernière période. Les discours théoriques des années 1960 prennent ainsi une dimension plus large grâce à des expositions. La position de Monet en tant qu'un précurseur de la peinture abstraite visualisée, l'image de ce peintre, un impressionniste vieillot, fut balayée.

⁸⁴¹ Les critiques américains, notamment Clement Greenberg, soulignaient d'ailleurs souvent la structure uniforme de son œuvre : une partie de l'œuvre représente l'ensemble de l'œuvre.

⁸⁴² Miki, *op.cit.*, pp. 37-41.

⁸⁴³ *Idem.*, p. 42.

En 1982, le Musée national d'art occidental organise en collaboration avec le journal *Yomiuri* une exposition Monet d'une dimension importante. Avec le concours de François Daulte, l'exposition rassemblait soixante-dix peintures provenant du Musée Marmottan, de l'Art Institute de Chicago, du Musée Pouchkine, entre autres, et couvrait des œuvres au début de la période impressionniste jusqu'aux *Nymphéas*, avec notamment : « L'impression, le Soleil levant » (1873, Musée Marmottan), « La Japonaise » (1876, Musée des Beaux-Arts de Boston), les séries de « Peupliers », de « La Tamise », de « Venise » [voir ill. 25, 25bis].

Sous le conseil de François Daulte, le Musée et le *Yomiuri* décident de centrer le thème de l'exposition sur ses séries⁸⁴⁴. La présentation des séries de Monet jette une lumière nouvelle sur l'art de Monet et aussi sur l'impressionnisme en général. La série permet de comprendre comment ce peintre a travaillé, combien il était sensible aux effets de lumière. La série des « Cathédrales de Rouen » et celle des « *Nymphéas* », devant lesquelles s'était formé un attroupement, acquièrent une popularité toute particulière auprès des visiteurs⁸⁴⁵. Citons une expérience d'un écrivain face aux « Cathédrales », non pas à l'exposition, mais au Musée des impressionnistes :

J'ai eu l'occasion de me libérer de ce préjugé contre Monet lorsque j'ai vu dans une salle du Musée des impressionnistes, trois tableaux de la « Cathédrale de Rouen » vue du même angle, peint le matin, le midi et le soir. Si je me permets de dire avec un peu d'exagération, j'ai eu l'impression d'être enchanté par la magie de la lumière et de la couleur. Jusqu'à ce moment-là, j'ai accumulé à des occasions différentes des connaissances éparses sur les peintures impressionnistes, sans même en être conscient. Mais tout cela s'en alla aussitôt que j'ai vu ces

⁸⁴⁴ Cette concentration sur les séries est une tendance générale des recherches sur Monet à cette époque, par exemple : G. Seiberling, *Monet's Series*, 1981 ; John House, « The Origins of Monet's Series Paintings, » in *Claude Monet Painter of Light* (cat. expo.), Auckland, 1985. Au Japon, *Bijutsu Téchô* publie un numéro spécial sur « Les séries de Monet », publiant un article important de quinze pages écrit par un historien de l'art et un long débat de seize pages entre deux peintres et un critique. 馬淵明子「視体験の芸術」(Akiko Mabuchi, « L'art de l'expérience visuelle »), *Bijutsu Téchô*, juin 1981, pp. 81-95 ; 早見堯・堀浩哉・諏訪直樹 (対談)、「選ばれた水面」(Takashi Hayami, Hiroya Hori, Naoki Suwa, « Débat : la surface d'eau choisie »), pp. 96-111. Le texte d'Akiko Mabuchi, se focalisant sur ses séries, est le premier article thématique sur Monet publié dans une revue d'art commerciale.

⁸⁴⁵ 「『モネ展』熱いどよめき：開会式に内外から 1500 人」『読売新聞』(« L'exposition Monet : un brouhaha passionné », *Yomiuri*), le 9 oct. 1982.

trois peintures de la « Cathédrale de Rouen », vue du même angle, représentant des moments différents, le matin, le midi et le soir⁸⁴⁶

Les visiteurs de l'exposition avaient-ils la même sensation d'être enchanté par la lumière et de la couleur ? Face à ces séries, on comprend qu'il ne s'agit pas « de petits paysages de verdure et de fleurs, peints avec de la couleur et de la lumière gaies », mais il s'agit d'un combat avec la lumière changeante, d'une tentative de saisir l'effet fugitif de la lumière, l'instantanéité de la nature.

Comme le titre de l'exposition « Monet, maître impressionniste », Monet est toujours considéré comme le représentant de l'impressionnisme. Les articles publiés à l'occasion de l'exposition, dans les pages du *Yomiuri*, et d'autres quotidiens, parlent de ce peintre dans ce contexte.

Les impressionnistes sont ceux qui se consacrèrent à regarder par leurs propres yeux. Parce qu'il l'a pratiqué le plus courageusement, Monet est considéré comme l'exemple même de l'impressionnisme⁸⁴⁷.

Claude Monet est un peintre représentatif de l'impressionnisme français⁸⁴⁸.

Pour parler de l'impressionnisme, nous ne pouvons pas passer sous silence Monet, qui occupe une place primordiale. [...] Nous pouvons dire que sa vie est l'histoire de l'impressionnisme même⁸⁴⁹.

Nous ne retrouvons plus la nuance négative dans le terme « impressionnisme », au contraire, l'aspect héroïque des impressionnistes est souligné :

⁸⁴⁶ 安岡章太郎「モネ展への招待・2：“光の魔術”体験」『読売新聞』(Shôtarô Yasuoka, « À l'invitation à l'exposition Monet-2 : l'expérience de la magie de la lumière », *Yomiuri*, édition du soir, le 3 avril 1973.

⁸⁴⁷ 芥川喜好「光と色、刻々の変化を追って」『読売新聞』(Nobuyoshi Akutagawa, « À la poursuite des changements de la lumière et de la couleur », *Yomiuri*, édition du soir, le 7 oct. 1982.

⁸⁴⁸ 滝悌三「色調の変遷に深い感慨・モネ展」『日経新聞』(Teizô Taki, « L'exposition Monet : ému par la transition des couleurs », *Nikkei*), le 20 oct. 1982.

⁸⁴⁹ 「art-random : 光と色彩のアンサンブル・モネ展」『毎日グラフ』(« art-random : L'ensemble de la lumière et des couleurs : L'exposition Monet », *Mainichi Graph*), le 31 oct. 1982.

Un siècle a passé depuis l'apparition, dans les milieux artistiques parisiens, des impressionnistes, révolutionnaires de la vision⁸⁵⁰.

Monet n'a pas de formation académique. Il a raté le concours d'entrée de l'École nationale des Beaux-Arts, à l'âge de 19 ans, l'année de son arrivée à Paris. Cela a un sens important pour la naissance de l'impressionnisme. Monet est indépendant de toutes les conventions picturales qui corsètent l'inspiration libre. Il n'a confiance qu'en ses propres yeux⁸⁵¹.

Contrairement à Van Gogh ou Cézanne, une image de héros n'a pas été attribuée à Monet. Il devient soudainement un dirigeant d'un groupe révolutionnaire. Les impressionnistes sont ressuscités en tant que héros, révolutionnaires, libres de toutes les conventions. En même temps, cet aspect militant est atténué par son rapport avec la nature.

Ses yeux, à la place d'être les yeux d'un peintre, s'assimilent à la nature, comme si c'étaient les yeux de l'atmosphère. [...] La peinture de Monet nous fait entrevoir le plaisir de se laisser emporter par les métamorphoses de la nature. C'est un point commun avec la peinture orientale⁸⁵².

Pour Monet, ce monde est un monde éphémère. Il ne croyait pas les choses solides, mais fixait son regard sur l'ombre des objets⁸⁵³.

Son jardin d'eau avec le pont japonais et son regard attentif à la nature inspirent de la sympathie aux Japonais. Ils y retrouvent une vue sur la nature proche d'eux. Cette sympathie amènera une réception passionnée de son jardin dont nous parlerons plus tard.

⁸⁵⁰ 芥川喜好「光の追跡者：モネ展・1：揺れ動く水、その一瞬」『読売新聞』(Nobuyoshi Akutagawa, « L'exposition Monet-1 », *Yomiuri*), édition du soir, le 12 octobre 1982.

⁸⁵¹ 芥川喜好「光の追跡者：モネ展・2：煙に吸い寄せられ」『読売新聞』(Nobuyoshi Akutagawa, « L'exposition Monet-2 », *Yomiuri*), édition du soir, le 13 octobre 1982.

⁸⁵² 芥川喜好「光の追跡者：モネ展・3：枯れ葉のにおいがする」『読売新聞』(Nobuyoshi Akutagawa, « L'exposition Monet-3 », *Yomiuri*), édition du soir, le 14 octobre 1982.

⁸⁵³ 芥川喜好「光の追跡者：モネ展・5：遠近法も消え去って・・・」『読売新聞』(Nobuyoshi Akutagawa, « L'exposition Monet-5 », *Yomiuri*), édition du soir, le 18 octobre 1982.

Grâce au succès de Monet, le terme « impressionniste » devient populaire. Plusieurs expositions, dont le titre comprend ce terme, furent organisées, toujours avec succès [voir **table 20**].

Table 20 : Principales expositions dont le titre comprend le terme « impressionniste » (1980-1985)

| année | durée | titre | institution | Organisateurs | Nombre de visiteurs |
|-------|--------------------|---|--------------|-------------------------------------|---------------------|
| 1983 | 21 oct. -4 déc. | La collection du Musée Boston : De la Renaissance jusqu'à l'impressionnisme | Musée Isetan | Yomiuri TV <i>Yomiuri</i> NTV | - |
| 1983 | 25 août - 4 oct | La collection Phillips: La peinture impressionniste et les chefs-œuvre | Takashimaya | <i>Yomiuri</i> , Yomiuri TV | 182 737 |
| 1984 | 12.01-28. 02 | La peinture impressionniste et post-impressionniste de la Collection Coutauld | Takashimaya | <i>Nikkei</i> , TV Tōkyō | 293 066 |
| 1985 | 18 oct -17 déc. | L'exposition impressionniste de la collection de l'Art Institute de Chicago | Musée Seibu | NTV, Yomiuri | 222 798 |

Les peintures impressionnistes acquièrent ainsi une popularité sans précédent. Non seulement des revues d'art, mais aussi des revues qui ne sont pas spécialisées s'intéressèrent à Monet et aux peintures impressionnistes. Le *Chûô Kōron*, une revue mensuelle de la critique politique, économique et sociale, publia en septembre 1981, un numéro entièrement consacré à l'impressionnisme en plus de son numéro habituel. La publication d'un numéro hors série, ce qui est déjà une exception, consacré à l'impressionnisme, signifie bien un intérêt particulier pour celui-ci. Fondé à l'ère de Meiji, le *Chûô Kōron* est une revue de qualité, destinée à des intellectuels. Elle publie très rarement des critiques artistiques, une vingtaine entre 1948 et 1989.

Ce numéro, publiant de nombreuses reproductions en couleur, est une bonne introduction à la peinture impressionniste : « les petits musées impressionnistes à

Paris (accompagnés d'un plan) »⁸⁵⁴ ; « Le jardin de Monet (Arcadia), l'étang des Nymphéas, Giverny »⁸⁵⁵. Les reproductions sont classées par thème, accompagnées chacune d'une explication écrite par des spécialistes : « Le nouveau Paris »⁸⁵⁶ ; « La Seine et la Méditerranée »⁸⁵⁷ ; « Les parisiennes »⁸⁵⁸ ; « Les fleurs et les nues »⁸⁵⁹. Quatre articles permettent d'approfondir les connaissances sur l'impressionnisme : « L'esthétique de l'impressionnisme – la nature saisie par l'œil des citadins »⁸⁶⁰ ; « Les maîtres et les patrons : le mouvement de l'impressionnisme et sa caractéristique »⁸⁶¹ ; « L'impressionnisme redécouvert – les peintures impressionnistes abritées dans les musées au Japon »⁸⁶² ; « Tadamasa Hayashi et les peintres impressionnistes »⁸⁶³. Ces articles montrent un nouveau point de vue sur l'impressionnisme, en plaçant le mouvement dans le contexte culturel, social et historique de l'époque : la modernisation de Paris, l'Exposition universelle, la vie moderne, les patrons, les galeries d'art, le Salon, les musées, les critiques... Les documents « la biographie des peintres »⁸⁶⁴, et la bibliographie d'une page présentant quarante-quatre livres⁸⁶⁵, complètent cette publication synthétique sur l'impressionnisme.

La publication de ce numéro spécial reflète l'attente de ses lecteurs : l'impressionnisme suscite l'intérêt des intellectuels qui ne s'intéressent pas forcément à l'art. La popularité de l'impressionnisme est ainsi répandue auprès de tous les publics,

⁸⁵⁴ pp. 4-7. Et deux encart recto-verso, présentant les photos des musées, et de Paris, un plan de Paris. Une photographie sur une double page présente un Nymphéas, « Reflet vert » à l'Orangerie. 玉村豊男「パリの小さな印象派美術館」『中央公論』(Toyoo Tamamura, « les petits musées impressionnistes à Paris (accompagnés d'un plan) », *Chûô Kôron*), sept. 1981, pp. 4-7

⁸⁵⁵ 木島俊介「モネの庭・睡蓮の池・ジヴェルニー」(Shunsuke Kijima, « Le jardin de Monet (Arcadia), l'étang des Nymphéas, Giverny », *ibid.*, pp. 8-15.

⁸⁵⁶ 中山公男「新しいパリ」『中央公論』(Kimio Nakayama, « Le nouveau Paris », *ibid.*, pp. 22-47.

⁸⁵⁷ 大森達次「セーヌと地中海」(Tatsuji Omori, « La Seine et la Méditerranée », *ibid.*, pp. 50-90.

⁸⁵⁸ 阿部信雄「パリの女たち」(Nobuo Abe, « Les parisiennes », *ibid.*, pp. 96-114.

⁸⁵⁹ 島田紀夫「花と裸婦」(Norio Shimada, « Les fleurs et les nues », *ibid.*, pp. 120-136.

⁸⁶⁰ 中山公男「印象主義の美学—都市生活者の眼でとらえた自然」(Kimio Nakayama, « L'esthétique de l'impressionnisme – la nature saisie par l'œil des citadins », *ibid.*, pp. 137-141.

⁸⁶¹ 島田紀夫「巨匠とパトロンたち—印象主義運動とその性格」(Norio Shimada, « Les maîtres et les patrons : le mouvement de l'impressionnisme et sa caractéristique », *ibid.*, pp. 143-154.

⁸⁶² 阿部信雄「印象派再発見 (日本で見られる印象派の作品と美術館)」(Nobuo Abe, « L'impressionnisme redécouvert – les peintures impressionnistes abritées dans les musées au Japon », *ibid.*, pp. 156-157.

⁸⁶³ 木々康子「林忠正と印象派の画家たち」(Yasuko Kigi, « Tadamasa Hayashi et les peintres impressionnistes », *ibid.*, pp. 160-167.

⁸⁶⁴ 荒屋鋪透「画家たちの略伝」(Toru Arayashiki, « la biographie des peintres », *ibid.*, pp. 158-159.

⁸⁶⁵ Huit livres sur l'impressionnisme en général ; neuf livres sur Manet dont un est intitulé Manet et Degas ; cinq livres sur Degas, huit livres sur Renoir, huit livres sur Cézanne, cinq livres sur Monet.

du grand public aux intellectuels.

3. Au-delà de la peinture : une autre manière de réception des impressionnistes : le jardin de Monet à Giverny

Monet a connu une fortune particulière au Japon en raison de son intérêt renouvelé pour les jardins, son jardin de Giverny. Cette caractéristique le distingue des autres peintres impressionnistes. C'est pourquoi nous voudrions étudier cet aspect de la réception de l'œuvre de Monet au Japon, et ce bien que cela dépasse notre cadre d'études.

Son jardin à Giverny semble exercer une attraction particulière sur les Japonais. Plusieurs livres de photographies de ce jardin furent publiés au Japon : en traductions, nous pouvons citer celui d'Elizabeth Murray, peintre, photographe et créatrice du jardin, en 1995⁸⁶⁶, celui d'Andrew Lawson, photographe spécialisé en jardin, en 1997⁸⁶⁷, celui de Vivian Russell, écrivain et photographe, en 2005⁸⁶⁸. Quant aux publications propres au Japon, Minamikawa Sanjirô fit éditer ses photos du jardin de Monet en 2004⁸⁶⁹. Un guide d'horticulture accompagné de photos du jardin de Monet sortit également en 1997⁸⁷⁰ : il nous apprenait comment introduire des éléments de ce jardin dans les nôtres.

Cette admiration pour le jardin de Monet est plutôt récente, car le jardin lui-même, qui accueille aujourd'hui 400 000 visiteurs par an⁸⁷¹, n'a été ouvert au public qu'en septembre 1980. Il a été négligé après la Deuxième Guerre mondiale et a nécessité plusieurs années de travaux de restauration avant l'ouverture. Le seul

⁸⁶⁶ Elizabeth Murray, « Monet's Passion : Ideas Inspiration and Insights from the Painters Garden », édition Promegranate europe Ltd., 1989. Traduction japonaise par Shimizu Michiko, édition Nihonkeizai Shimbun-sha, 1995.

⁸⁶⁷ Andrew Lawson, « Monet's garden », coll. Bises books, édition Fujin Seikatsu-sha, 1997 et 1998 ; édition Benesse Corporation, 2007.

⁸⁶⁸ Vivian Russell, « Monet's garden : through the seasons at Giverny », édition Frances Lincoln, 1995. Traduction japonaise par Ôkubo Kyôko, sous la supervision de Mutobe Akinori, édition Nishimura Shoten, 2005.

⁸⁶⁹ Minamikawa Sanjirô, « Au jardin de Monet, Giverny, paradis des fleurs », coll. Voyage culturel, édition Sekai Bunka-sha, 2004.

⁸⁷⁰ Takezawa Kikuko « Note horticole du jardin de Monet », édition Green Allow, 1997.

⁸⁷¹ Le site officiel de la Fondation Claude Monet, consulté le 31 août 2011 : <http://www.fondation-monet.fr/fr/>

témoignage du jardin, avant l'ouverture au public en 1980, publié au Japon, fut celui de Chûji Ikegami, historien de l'art et spécialiste des impressionnistes⁸⁷². En 1966, après la mort de Michel Monet, seul héritier du peintre, la revue d'art *Geijutsu Shinchô*, sous le titre de « Monet découvert », consacra quatorze pages à la présentation des tableaux légués à l'Académie des Beaux-Arts⁸⁷³. Ikegami écrit un texte, en se rappelant sa rencontre avec Michel Monet l'année précédente à Giverny, au sujet des tableaux du maître exposés chez lui et de sa collection d'estampes conservées à Giverny. Il parle toutefois très peu du jardin. Parmi six photos présentées, dont quatre sont prises par l'auteur lui-même, une montre l'étang des nymphéas. L'auteur apprécie le jardin de Monet : il pense que contrairement à d'autres jardins à la japonaise de la même époque, celui de Robert de Montesquiou ou d'Albert Kahn, « qui finit par l'expression de l'exotisme et du snobisme, le jardin de Monet fait naître des œuvres magnifiques l'une après l'autre⁸⁷⁴. » Bien qu'il sache situer le jardin de Monet dans le contexte historique et aussi qu'il admette son importance pour l'art de Monet, Ikegami ne semble pas avoir plus d'intérêt pour le jardin que « l'intérêt d'imaginer la vie quotidienne d'un grand maître. »

En 1981, le premier article sur le jardin de Monet fut publié dans le numéro spécial de la revue *Chûô Kôron*⁸⁷⁵. Il s'agit toutefois d'une histoire sur la vie de l'artiste à Giverny et non pas d'un reportage sur le jardin. Les photographies qui accompagnent l'article, une photo du pont japonais, deux photos de la maison, l'intérieur et l'extérieur, une photo du paysage de Giverny, sont reprises d'un autre livre, un volume consacré à Monet dans la collection de livres d'art « vingt-cinq peintres », publié l'année précédente⁸⁷⁶. L'intérêt pour le jardin ne dépasse pas à ce moment-là celui pour la création de Monet.

Bientôt, le jardin de Monet devient une des destinations préférées des touristes japonais. Plusieurs agences de voyages japonaises proposent aujourd'hui des

⁸⁷² 池上忠治「新発見のモネ：ミッシェル・モネの思い出」『藝術新潮』（Chûji Ikegami, « Monet découvert : Le souvenir de Michel Monet », *Geijutsu Shinchô*), juin 1966, pp.11-14.

⁸⁷³ 「新発見のモネ」『藝術新潮』（« Monet découvert », *Geijutsu Shinchô*), juin 1966, pp.1-14.

⁸⁷⁴ Ikegami, *op.cit.*, p.13.

⁸⁷⁵ Kijima, « Le jardin de Manet, l'étang des nymphéas, Giverny », *Chûô Kôron*, *op.cit.*, pp.8-15.

⁸⁷⁶ « Monet », collection *Vingt-cinq peintres*, Kôdansha, 1980. La collection est publiée entre 1979 et 1981 : Renoir, en 1979 ; Monet, Degas, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Chagall, Utrillo, Modigliani, Munk, Matisse, Picasso en 1980 ; Ingres, Delacroix, Courbet, Corot, Millet, Manet, Rousseau, Klee, Kandinsky, Miro, Ernst, Chirico en 1981. Encore une fois, la composition de la collection et l'ordre de publication reflètent le goût des japonais de cette époque.

voyages en France comprenant une excursion à Giverny [voir ill. 26]. Quels rôles ce genre de voyage culturel joue-t-il pour la réception d'un peintre ? Nathalie Heinich a analysé le cas de Van Gogh⁸⁷⁷. Elle considère la visite des lieux liés au souvenir de Van Gogh comme une action de rédemption auprès du peintre qui n'a pas été reconnu de son vivant. Le cas de Monet est différent, car le peintre a connu un succès pendant son vivant et il n'a pas cette image d'un artiste rejeté par la société. Ce qui conduit le public à visiter le jardin de Monet, c'est d'abord le désir de connaître un lieu historique, de vivre le lieu de création, de partager la même vue que le peintre, ce qui est commun avec les pèlerins des lieux de mémoire de Van Gogh. Ce qui est particulier dans le cas de Monet, c'est, bien entendu, le charme du jardin lui-même. Le public vient admirer son magnifique jardin et ses fleurs. En fait, le jardin fait partie des œuvres de cet artiste. Il l'a conçu et créé physiquement tout en travaillant comme jardinier, en faisant venir quelquefois de chez des fournisseurs des graines et des plants des plantes exotiques. Non seulement son jardin était sa source d'inspiration, en lui offrant des motifs importants, mais aussi une création de l'artiste, profondément liée à ses créations picturales. Rappelons les salles de Nymphéas au Musée de l'Orangerie. Monet avait l'idée d'entourer les visiteurs avec les paysages d'eau depuis son exposition personnelle en 1909⁸⁷⁸. La création de ce jardin d'eau et son expérience d'être entouré d'eau au milieu de son jardin doit lui inspirer cette idée de créer une pièce décorée de paysages d'eau. Son jardin, notamment le jardin d'eau, est une sorte de prototype de son idée de salle des Nymphéas. Le jardin de Monet n'est pas simplement un lieu de mémoire de sa création, mais fait partie de sa création. La visite du jardin de Monet permet de partager la vision d'artiste. Les visiteurs peuvent regarder son jardin à travers ses œuvres. La visite aide ainsi à comprendre mieux son univers artistique. L'admiration pour son jardin conduit à l'appréciation de ses œuvres, et vice-versa. La visite de son jardin peut dépasser le simple pèlerinage dans lieu historique.

Qu'il existe au Japon plusieurs répliques du jardin de Monet ou des jardins qui s'en inspiraient est un fait notable. Nous en pouvons citer au moins six : « Le jardin de Monet Marmottan » au village Kitagawa, ouvert en 2000 ; « Garden Museum Hiei » inspiré des œuvres impressionnistes ; « Chichû Garden » du Musée Chichû à

⁸⁷⁷ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Éditions de Minuit, 1992.

⁸⁷⁸ Roger Marx, « Les Nymphéas de Monsieur Claude Monet », *Gazettes des Beaux-Arts*, 1909.

Naoshima ouvert en 2004 ; « Le lac Hamanako Garden Park », jardin créé à l'occasion de l'exposition d'horticulture en 2004 ; l'étang des nymphéas de Flower Park à Ashikaga, Tochigi ; « Le jardin de Monet » du parc zoologique et jardin botanique de Toyohashi, Aichi, qui a transplanté les nymphéas du jardin de l'artiste pour la première fois au Japon en 1996 ; « Le jardin de Monet » du Musée Ôhara à Kurashiki, connu pour sa collection importante des peintures impressionnistes.

Étudions le cas du village Kitagawa de l'île Shikoku, qui a la dimension la plus importante [voir ill. 27 et 27bis]. Le jardin, ouvert en 2000, fut réalisé sous la direction de Gilbert Vahé, chef jardinier de la Fondation Claude Monet. Le jardin se compose d'un jardin de fleurs et d'un jardin d'eau, comme à Giverny. Le jardin d'eau consiste en un étang des nymphéas que traverse un pont japonais. Dans le jardin des fleurs, il y a un immeuble imitant la maison du peintre qui abrite un restaurant et une boutique de souvenirs. Devant l'immeuble, il y a des rosiers en arche comme à Giverny. Il s'agit d'une réplique aussi fidèle que possible du jardin à Giverny, malgré une différence dans la disposition des éléments due à des contraintes géographiques.

Le jardin a enregistré 10 000 visiteurs les six premiers jours, 50 000 visiteurs en un mois, 100 000 visiteurs en à peine trois mois. Kitagawa-mura est un petit village de 1 600 habitants, une des régions les moins peuplées au Japon, entouré de montagnes. Ils ont aménagé le terrain en démolissant la montagne pour solliciter l'installation d'une usine. La bulle économique éclatée, la création de l'usine fut annulée. Notons le processus du projet : le village demanda le concours d'un bureau d'urbanisme et de communication, basé à Tôkyô. Après avoir visité le terrain, Shôji Osaka, « concepteur », eut l'idée d'y créer le jardin de Monet⁸⁷⁹. Né en 1956, il visita le musée Ôhara pendant sa jeunesse et était impressionné par les Nymphéas de Monet. Il connaissait également le jardin de Monet à Giverny. En 1996, Osaka et des administrateurs du village se rendirent à Giverny pour rencontrer Gibert Vahé pour demander sa collaboration. À ce moment-là, trois autres communes japonaises prenaient contact avec lui pour obtenir l'autorisation de créer « leur » jardin de Monet chez eux⁸⁸⁰.

Son accord officiel obtenu, le projet démarra sous la direction de Gibert Vahé.

⁸⁷⁹ « La lumière du pays du Sud. Une activation de province », *Kôbé Shimbun*, le 19 fév. 2000.

⁸⁸⁰ 小坂智子 「『モネの庭』を巡って—ジヴェルニーから日本へ—」 『長崎国際大学論叢』 (Kosaka Tomoko « Autour du Jardin de Monet : De Giverny au Japon », *Bulletin de l'Université internationale de Nagasaki*), tome 6, janvier 2006, p. 21.

Le village reçut plusieurs plants de France, notamment les pieds des nymphéas séparés du jardin d'eau. Les administrateurs du village visitèrent le jardin botanique où Monet achetait des plants, pour acquérir des plants des nymphéas bleus que le peintre n'a pas pu réussir à faire fleurir, qui deviendraient le symbole du jardin au village Kitagawa. En 1999, Arnaud D'Hauterives, membre de l'Académie des Beaux-Arts, donna officiellement le nom « Jardin de Monet Marmottan au Village de Kitagawa ». Le jardin fut inauguré en avril 2000, en présence de Maurice Gourdault-Montagne, Ambassadeur de France, Christian Morieux, conseiller culturel à l'ambassade de France, Arnaud D'Hauterives, Sylvie Patin, Hashimoto Daijirô, préfet de Kôchi.

Créer une réplique du jardin de Monet est une manière d'assimiler son art, en enracinant, dans le sens propre du terme, au Japon. Il s'agit d'un mode de réception particulier dans le pays où on appréciait des tableaux par l'intermédiaire de reproduction. Si l'on considère que ses tableaux sont des reflets de son jardin, la création du jardin n'est-elle pas aussi l'obtention de l'œuvre originale ? La peinture de Monet est ainsi consommée indépendamment des œuvres originales et de leur contexte culturel et historique, dépassant même le cadre de la peinture.

Conclusion

1. La popularité de Renoir, Cézanne et Van Gogh

Nous avons étudié les modalités de réception au Japon de quatre peintres, Monet, Renoir, Cézanne et Van Gogh. Chacun a rencontré un brillant succès, de façon différente, en des périodes différentes. Renoir, Cézanne et Van Gogh sont reconnus dès 1910, notamment par les membres de la revue *Shirakaba*. Ils étaient appréciés, contrairement à Monet, pour avoir dépassé l'impressionnisme. Nous pouvons constater, après la Seconde Guerre mondiale, la pénétration du goût pour ces trois peintres parmi le grand public, grâce à des acteurs et des intermédiaires différents : grands quotidiens, grands magasins, collections, publications, et enseignement de l'art.

Les premières collections de peintures occidentales furent constituées au Japon après la Première Guerre mondiale, notamment entre 1918 et 1923, ce qui permit aux collectionneurs japonais d'acquérir un nombre important de peintures impressionnistes et post impressionnistes : elles étaient à la fois connues au Japon et disponibles sur le marché. Ces collections constituèrent la base des musées fondés après la guerre, notamment le Musée Bridgestone et le Musée national de l'art occidental de Tôkyô, premier musée national dédié à l'art occidental. Les collections d'art occidental au Japon mettent ainsi l'accent sur la peinture impressionniste et post impressionniste et aussi la peinture moderne française, de Delacroix au fauvisme en passant par l'école de Barbizon. Ces collections vont influencer la formation de la vision de l'art occidental et le goût du public pour la peinture moderne française, notamment impressionniste et post impressionniste.

La plus grande particularité du Japon pour la réception des peintures occidentales est, sans doute, le fait que les grands quotidiens et les grands magasins y jouèrent un rôle primordial. La plupart des expositions des peintures impressionnistes furent organisées par ceux-là, souvent dans les locaux de ceux-ci. Les grands quotidiens, grâce à la variété de leur contenu et à un système bien développé d'abonnement, réussirent à attirer un public très nombreux et diversifié socialement. Ils avaient ainsi une influence considérable sur la société japonaise. Organisateurs d'expositions artistiques, ils profitaient de leurs pages pour les présenter, ce qui donnait aux expositions le caractère d'événements importants. Attirant un nombre considérable de visiteurs, les journaux contribuèrent ainsi à l'enracinement de l'habitude d'aller voir des expositions artistiques.

Quant aux grands magasins, qui voulaient être non seulement un lieu d'achat, mais aussi un lieu de culture et de divertissement, ils accueillirent activement des expositions, à la fois pour attirer les clients et aussi pour leur donner une image de luxe. Ils remplaçaient ainsi le rôle du musée. Pendant longtemps, aller voir une exposition artistique signifiait, pour le grand public, passer au dernier étage des grands magasins. Ceux-ci offraient au grand public une accessibilité à l'art, tant du point de vue géographique que psychologique. Cette association des grands quotidiens et des grands magasins contribua à former au Japon un rapport particulier entre l'art et le grand public : la barrière psychologique qui peut éloigner les profanes des musées, telle que mise en évidence par Pierre Bourdieu, était peu marquante, puisque le lieu de l'art se développait au sein même du lieu dédié au grand public. Annoncées par les grands quotidiens d'une manière importante, les expositions devinrent des événements sociaux, concernant tous les publics et non pas seulement les spécialistes de l'art.

Comme André Malraux l'a démontré, la reproduction joue à l'époque contemporaine un rôle particulier pour la perception des œuvres d'art. Celle-ci avait une grande importance au Japon où l'occasion de voir des œuvres d'art occidentales originales était limitée, notamment peu après la Seconde Guerre mondiale. Durant cette période, plusieurs revues d'art destinées au grand public furent fondées. Elles contribuaient désormais à rapprocher l'art du grand public et à diffuser des images de peintures, notamment occidentales, à l'échelle nationale. Ces revues consacrèrent souvent leurs articles à l'art moderne et contemporain français, pour répondre à la demande de lecteurs, curieux de connaître les dernières nouvelles d'Europe, desquelles ils avaient été sevrés pendant la guerre. D'autre part, les images populaires, dont nous avons pris le calendrier comme exemple, permirent aussi au grand public de se familiariser avec des images de peintures impressionnistes.

La reproduction avait au Japon d'autres fonctions qu'a relevé aussi Malraux : pendant la période peu après la guerre, la reproduction de bonne qualité faisait l'objet de collections et de présentations spéciales. Contrairement à l'idée de Malraux qui reconnaît des avantages propres aux reproductions par rapport aux œuvres originales, les reproductions encadrées et présentées dans des musées ne sont qu'une substitution des originaux, ce qui peut entraîner la déformation de leur image. Cette habitude de regarder les peintures occidentales par l'intermédiaire des reproductions fit développer au Japon une attitude particulière face aux œuvres. Hideo Kobayashi, critique d'art

influent, ose même dire qu'il a été plus impressionné par une reproduction du « Champs de blé » de Van Gogh que son original, accordant ainsi une importance particulière à la sensation personnelle face aux œuvres. Influencés par la revue *Shirakaba*, Kobayashi et d'autres intellectuels après la guerre avaient une approche particulière de l'art : apprécier une peinture équivalait, pour eux, à partager la sensation du peintre face à l'objet peint ou à saisir « la personnalité » du peintre. Kobayashi compare ainsi la reproduction des œuvres d'art à l'interprétation d'un morceau de musique ou à la traduction d'une œuvre littéraire, en affirmant que la reproduction de bonne qualité peut transmettre une grande partie de la force de l'original, l'aura, si l'on emploie le terme de Walter Benjamin. Cette idée, qui risque de considérer les œuvres d'art comme un simple moyen de transmettre les sensations ou la personnalité du peintre, permet de justifier l'appréciation des œuvres d'art par leurs reproductions. Cette importance accordée aux sensations ou à « la personnalité » des peintres accélère une divinisation des peintres. Ce fut le cas notamment pour Cézanne et Van Gogh. Par rapport à ces peintres, Monet, dont les œuvres sont difficiles à apprécier par l'intermédiaire de reproductions de mauvaise qualité, sans parler de celles en noir et blanc, fut longtemps méprisé.

Cette approche fut consolidée par l'enseignement scolaire. L'objectif de l'enseignement de l'art à l'école primaire ou au collège étant de développer la créativité et le sens esthétique des élèves, on accordait une grande importance au développement de leur personnalité plutôt qu'aux œuvres réalisées. Celles-ci étaient considérées surtout en tant qu'un moyen de s'exprimer. De plus, l'enseignement de l'art était fondé principalement sur le principe de la peinture moderne occidentale : la peinture figurative d'après nature et l'expression libre. On encourageait les élèves à bien observer l'objet et à exprimer librement l'impression ou la sensation évoquée par lui. Cette idée sur l'art formée par l'enseignement scolaire établit la base pour apprécier presque exclusivement la peinture moderne occidentale, notamment la peinture impressionniste et post impressionniste.

Grâce à des acteurs et des intermédiaires différents, le goût pour la peinture impressionniste et post impressionniste fut bien répandu parmi le grand public. Dans le cas de Van Gogh, son nom et son image furent largement diffusés, notamment grâce à la pièce de théâtre sur la vie du peintre intitulée « L'homme de flamme » et représentée pour la première fois en 1951. Van Gogh y était décrit comme un jeune peintre

maladroit, déconcerté par l'incompréhension de la société, se tourmentant à cause de la pauvreté et de la folie. Remportant un énorme succès, la pièce grava dans la mémoire du public une image inoubliable de ce peintre. Ainsi l'intérêt du public avait-il été bien éveillé pour que l'exposition Van Gogh en 1958 fût un immense succès. Toutefois, l'image préalablement formée sur Van Gogh était tellement forte que le public, y compris les spécialistes et les amateurs éclairés, semblaient embarrassés pour réconcilier l'image laissée par la pièce du théâtre ou les reproductions et les œuvres originales qu'ils avaient devant leurs yeux. À partir de ce moment, l'écart entre les spécialistes et le grand public devint de plus en plus important. L'exposition de 1984 fut une occasion qui mit en relief cette différence : elle eut lieu au Musée national de l'art occidental et était organisée d'une façon tout à fait académique, accompagnée d'un colloque international, alors que les médias populaires n'arrêtaient pas de diffuser une image stéréotypée du peintre, sa vie tragique et sa folie...

Cézanne, quant à lui, fut considéré comme le père fondateur de l'art moderne qui fit naître le cubisme. Il devint ainsi le modèle idéal des jeunes peintres même dans le cadre de la formation académique. L'approche formaliste dominant dans les milieux de l'histoire de l'art après la guerre, liée à l'interprétation personnaliste et l'assimilation des ses œuvres avec la peinture asiatique *Suibokuga*, fit naître l'image d'un Cézanne en tant que saint homme peignant calmement et rationnellement et ne s'intéressant qu'à poursuivre stoïquement son chemin de réalisation plastique. Le mythe de Cézanne fut ainsi formé.

Au même titre que Van Gogh et Cézanne, Renoir était considéré depuis sa première réception comme un peintre post impressionniste. Les spécialistes lui accordaient une position aussi importante que Cézanne jusqu'au début des années 1970. Déjà populaire avant la guerre auprès du grand public, il gagna encore une plus grande popularité après la guerre, notamment à la suite d'expositions dans des grands magasins. Les images de ses œuvres furent également diffusées par le moyen d'objets populaires, comme les calendriers. Plus l'admiration du grand public pour ce peintre augmentait, plus les spécialistes et les amateurs éclairés s'en désintéressaient. Renoir était considéré à la fin des années 1970 comme un peintre vulgaire et ennuyeux.

2. De la monographie à l'histoire de l'art : la diffusion du terme impressionniste et la popularité de Monet

Alors que Renoir, Cézanne et Van Gogh étaient des peintres reconnus, le terme « impressionniste », méconnu avant la guerre, ne s'est pas répandu aussi vite. L'appréciation de Monet prit aussi du retard. L'exposition « Centenaire de l'impressionnisme » en 1974 n'a eu qu'un succès médiocre : 33 134 entrées, soit 2 791 par jour⁸⁸¹. Ce qui est largement inférieur à l'exposition Renoir de 1971 : 555 903 entrées, soit 14 629 par jour. Le terme « impressionnisme » ne provoquait pas une attirance particulière par rapport à un nom propre tel que celui de Renoir. Le contenu de l'exposition de 1974 était pourtant assez riche, allant de Boudin à Toulouse-Lautrec, et elle était un bon résumé de l'art moderne français. La qualité des œuvres présentées était aussi satisfaisante, meilleure que celle de l'exposition Renoir en 1967 (10 487 entrées par jour) où les ébauches occupaient une grande partie des œuvres présentées.

La popularité de Renoir, Cézanne et Van Gogh ne dépendait pas de l'appellation « impressionniste » ou « post impressionniste ». Le public s'intéressait aux aspects originaux de chaque peintre, en les détachant du contexte historique. La caractéristique des collections des livres d'art en est la preuve : les éditeurs composaient des collections en plusieurs tomes sur des peintres populaires choisis d'une manière aléatoire, sans se soucier de les situer dans les courants de l'histoire de l'art. C'est à partir du milieu des années 1970 que l'on commence à s'intéresser à l'histoire de l'art, aux mouvements artistiques ou aux écoles. Même une entreprise de vente par correspondance de vêtements et d'articles de ménage telle que *Sensukai* publia en 1977 et 1978, « La collection de livres d'art du monde : les peintres impressionnistes » consistant en quinze volumes regroupant des peintres modernes français. La notion d'« école » ou de « mouvement artistique » pénétrant peu à peu, le terme technique *Inshô-ha*, signifiant « impressionnisme » ou « impressionniste » s'est diffusé parmi le grand public. Monet joua un rôle important pour la reconnaissance de ce terme. Considéré comme le représentant de l'impressionnisme, la redécouverte de Monet au moment de son exposition monographique en 1973 fut l'occasion d'une réhabilitation de l'impressionnisme, qui déboucha sur le grand succès de l'exposition Monet en 1982 et la grande mode des « peintures impressionnistes ».

⁸⁸¹ Après cette présentation, l'exposition tourna en province, dans quatre magasins Matsuzakaya et un musée : Sapporo, Ôsaka, Yamaguchi, Nagoya, Shizuoka. Elle revint ensuite à Tôkyô, dans un autre Matsuzakaya à Ueno.

L'exposition « L'impressionnisme et les chefs-d'œuvre de la collection Philips » en 1983 est la preuve d'une grande diffusion du terme *Inshô-ha*. Parmi les quatre-vingt-dix œuvres présentées, nous ne pouvons compter que deux Degas, trois Cézanne, un Sisley, un Monet, un Morizot, un Renoir, et deux Manet. Ce qui signifie que le terme « impressionnisme » était considéré comme ayant un effet positif sur le plan de la publicité. L'exposition de la collection de l'Art Institut de Chicago en 1985, intitulée « Exposition des impressionnistes » confirme l'intérêt pour l'impressionnisme et l'histoire de l'art. Elle présente un courant de l'art moderne français dont les impressionnistes occupent une place centrale⁸⁸² : de Delacroix à Henri Cross en passant par Corot, Courbet, Millet, Manet, Monet, Renoir, Cézanne, Van Gogh, et Gauguin⁸⁸³. Hideo Nanba, conservateur du Musée, explique le choix du titre :

Aujourd'hui, un siècle après [la naissance du terme l'impressionnisme], il est même émouvant de voir le changement du sens qui s'est opéré. Terme connoté ironiquement au début, l'impressionnisme représente aujourd'hui un style de peinture impérissable. L'utilisation du terme « impressionniste » d'une manière très large pour cette exposition en est la preuve. Celle-ci présente non seulement les impressionnistes au sens étroit, mais aussi Eugène Delacroix, maître du romantisme, Courbet, réaliste, des peintres de Barbizon, Georges Lemmen et Henri Crosse, pointilliste, les post impressionnistes, Puvis de Chavanne, symboliste. Nous avons pour but de faire regarder « les impressionnistes » d'une manière plus vaste et de réaliser une exposition critique qui montre « le courant de l'impressionnisme » ou « la généalogie spirituelle de l'impressionnisme »⁸⁸⁴.

Le terme « impressionnistes » englobe ainsi les principaux mouvements de peintres modernes français. Dans le numéro spécial sur l'impressionnisme, *Geijutsu Shinchô* définit clairement ce terme dans une rubrique intitulée « L'époque impressionniste du point de vue de l'histoire de l'art » :

⁸⁸² Le titre en anglais est : « The Impressionist Tradition : Masterpieces from The Art Institute of Chicago ».

⁸⁸³ Peintres présentés à cette exposition (en ordre alphabétique) : Boudin, Breton, Caillebotte, Cazin, Cézanne, Corot, Courbet, Cross, Daubigny, Degas, Delacroix, Diaz de la Peña, Forain, Gauguin, Van Gogh, Gonzalès, Jongkind, Lemmen, Lépine, Manet, Millet, Monet, Morisot, Pissarro, Puvis de Chavannes, Renoir, Ribot, Sisley, Toulouse-Lautrec, Vallotton.

⁸⁸⁴ Hideo Nanba, « La naissance de l'impressionnisme et après », *Le Musée des beaux-arts de Chicago : l'exposition des impressionnistes*, cat.expo, 1983, p. 22-23, notre traduction.

Le néo-impressionnisme et le Salon des Indépendants ont pu naître grâce au mouvement impressionniste. Gauguin, Van Gogh ou Toulouse-Lautrec comme nous les connaissons aujourd'hui n'auraient pas eu la même carrière sans l'impressionnisme. C'est l'arbre qui cache la forêt si l'on dit qu'il faut limiter l'utilisation de ce terme aux années 1870 ou qu'il faut exclure Degas des impressionnistes parce qu'il n'utilise pas le technique de la division des couleurs. Il est adéquat de considérer les peintures françaises des années 1860 à 1900 en tant qu'*inshô-ha* au sens large du terme⁸⁸⁵.

Il est difficile pour nous d'accepter aujourd'hui cette définition du terme. D'une part, elle méprise d'autres tendances artistiques de la même époque comme le symbolisme, d'autre part, elle néglige la diversité de la peinture moderne française en regroupant ces peintres des styles différents sous le même terme. La grande popularité d'*Inshô-ha* s'appuyait en fait sur la richesse et la diversité de l'ensemble des peintures modernes françaises. Elles renforçaient la popularité de Renoir, Cézanne, Van Gogh et Monet. Appelée « super star des impressionnistes »⁸⁸⁶, Cézanne, dont les œuvres ne sont pas toujours faciles à apprécier, devient plus accessible au grand public. Renoir, méprisé par les spécialistes, est de nouveau reconnu au début des années 1990 grâce à ses œuvres de la période impressionniste. Quant à Van Gogh, en le situant dans le contexte de l'histoire de l'art, il devient possible d'apprécier ses œuvres sans trop s'attacher aux différents épisodes de sa vie. Monet, considéré comme le véritable représentant et maître d'*Inshô-ha*, gagna une popularité sans précédent.

3.*Inshô-ha*, modèle de l'art

La réception des peintres impressionnistes et post impressionnistes est inséparable de l'installation et l'évolution du système de l'art au Japon : Déjà à l'ère Meiji, ce fut le style de Kuroda, influencé indirectement par la luminosité de la peinture impressionniste, qui s'assura l'hégémonie dans l'enseignement académique, au moment

⁸⁸⁵ « Les études complètes de l'impressionnisme : Cézanne, est-il le père de peinture moderne ? », *Geijutsu Shinchô*, jan 1984, p.69, notre traduction.

⁸⁸⁶ *Geijutsu Shinchô*, *op.cit.*, 1984, p. 43.

de la réouverture du département de peinture à l'huile à l'École des Beaux-Arts de Tôkyô en 1896. Les premières collections importantes de peintures occidentales étaient centrées sur les peintures impressionnistes et post impressionnistes. Après la Seconde Guerre mondiale, le goût pour la peinture impressionniste et post impressionniste fut profondément impliqué pour l'aménagement et le développement du système de l'art au Japon : l'aménagement des musées, le développement du système des expositions artistiques par les grands quotidiens et les grands magasins, les créations de revues d'art destinées au grand public, la formation des peintres, l'enseignement de l'art au collège...

Depuis l'introduction de la notion de l'art à la fin du XIX^e siècle, le Japon a rapidement aménagé son système. La réception de la peinture impressionniste et post impressionniste alla de paire avec cet aménagement, comme si elle incarnait la notion même de l'art. La prédilection pour la peinture impressionniste et post impressionniste n'est pas simplement une question de goût. Elle est profondément liée à la pénétration au Japon de la notion de l'art, notion qui était étrangère à sa culture. _____

Annexes

1 : Liste de principales expositions impressionnistes 1951-1985

| année | date | titre | lieu | Coorganisateur(s) | Nombre d'œuvres présentées | Nombre de visiteurs / par jour |
|-------|-----------------------------------|--|--|-------------------|---------------------------------------|--------------------------------|
| 1951 | 18 nov. - 30 nov. | Cézanne, Renoir | Musée d'art moderne de la Préfecture de Kanagawa | - | 38(20+18) | 14 008 |
| 1958 | 15 oct. - 25 nov. | Van Gogh | Musée National de Tôkyô | Yomiuri Shimbun | 126 | 500 654 / 13 531 |
| 1961 | 3 nov. - 15 jan. | L'art français autour de la collection du Louvre | Musée National de Tôkyô | Asahi Shimbun | 480 ⁸⁸⁷ | 722 082 / 12 239 |
| 1963 | 1 ^{er} mars - 17 mars | Cézanne, Renoir, Rouault | Isetan | - | - | - |
| 1967 | 8 août - 20 août | Renoir | Matsuzakaya, Ueno | Mainichi Shimbun | 75 | 125 849 / 10 487 |
| 1969 | 23 août - 30 sept. | Gauguin | Seibu, Shibuya | Yomiuri Shimbun | 114 ⁸⁸⁸ (dont 32 tableaux) | 293 116 / 8 275 |
| 1970 | 2 oct. - 21 oct. | Claude Monet | Tôkyû, Shibuya | Asahi Shimbun | 27 | 74 229 / 4 124 |
| 1971 | 12 oct. - 24 nov. | Renoir | Seibu, Ikebukuro | Yomiuri Shimbun | 85 | 555 903 / 14 629 |
| 1973 | 20 mars - 15 mai | Monet | Seibu, Shibuya | Yomiuri Shimbun | 65 | - |

⁸⁸⁷ Salle 4 « Manet et Degas » : 10 Degas, 8 Manet; Salle 5 et 6 « Les impressionnistes » : 2 Bazille, 1 Caillebotte, 1 Guillaumin, 1 Lebourg, 10 Monet, 4 Pissarro, 5 Sisley ; Salle 7 « Au-delà de l'impressionnisme : Renoir et Cézanne » : 5 Cézanne, 12 Renoir ; Salle 10 « Gauguin, Van Gogh et leurs amis » : 2 Bernard, 19 Gauguin, 1 Séguin, 2 Sérusier, 1 Van Gogh

⁸⁸⁸ 32 tableaux, 9 aquarelles et pastels, 32 dessins, 30 gravures, 12 sculptures.

| | | | | | | |
|------|----------------------------------|--|---------------------------------------|---------------------------|---|------------------------------------|
| 1974 | 30mars - 19 mai | Cézanne | Musée national d'art occidental | Yomiuri Shimbun | 130 | 541 149 / 11 043 ⁸⁸⁹ |
| 1974 | 25 juillet - 11 août | Centenaire de l'impressionnisme | Matsuzakaya, Ginza | Yomiuri Shimbun | 66 | 33 134 / 2 761 |
| 1976 | 23 sept. - 3 nov. | Degas | Musée Seibu | Yomiuri Shimbun | 110 | 289 773 / 7 832 |
| 1976 | 30 oct. - 19 déc. | Van Gogh | Musée national de l'art occidental | Chûnichi Shimbun | 99 ⁸⁹⁰ (dont 18 tableaux) | 435 160 / 9 890 |
| 1977 | 20 mai - 1 ^{er} juin | De l'impressionnisme à l'école de Paris | Tôkyû | Tôkyô Shimbun | - | - |
| 1977 | 12 mai - 17 mai | Renoir et les impressionnistes | Isetan | - | - | - |
| 1979 | 26 sept. - 6 nov. | Renoir | Isetan | Yomiuri Shimbun | 103 | 408 002 / 10 737 |
| 1979 | 31 août - 19 sept. | Monet, Renoir, Bonnard | Tôkyû, Shibuya | Tôkyô Shimbun | 76 (17+31+28) | 116 113 / 6 451 |
| 1979 | 28 juillet - 18 sept. | Les maîtres de la peinture française : de la collection du Musée des beaux-arts de Boston : de Corot à Braque | Musée Seibu | Yomiuri Shimbun, NTV | 69 | 243 524 / 5 181 |
| 1979 | 15 déc. -15 janv. | Ukiyoe et les peintres | Musée Sunshine | Sankei Shimbun Fuji TV | 217(dont48 Ukiyoes, 20 | - |

⁸⁸⁹ 『国立西洋美術館三十年史：昭和34年度—63年度』（30ans de l'histoire du Musée national d'art

occidental : 1959-1989)、1989年, p. 240

⁸⁹⁰ 18 tableaux, 12 aquarelles, pastels, 68 dessins et gravures

| | | | | | | |
|------|------------------------|--|---|-----------------|---------------------------------|--------------------|
| | 1980 | impressionnistes | | | objets d'art) ⁸⁹¹ | |
| 1980 | 25 avril - 14 mai | Les impressionnistes | Odakyû | Tôkyô Shimbun | 84 | - |
| 1981 | 21 juillet - 3 août | Les peintres qui ont dépassé l'impressionnisme : Van Gogh, Gauguin, Bonnard et Seurat | Mitsukoshi | - | - | - |
| 1981 | 4 avril - 5 mai | Monet : le chemin vers les Nymphéas | Musée Seibu | Musée lui-même | 21+16 ⁸⁹² | 42 830 / ? |
| 1981 | 11 juin - 7 juillet | Mary Cassatt | Isetan | Asahi Shimbun | 60 | 66 111 / 2 644 |
| 1981 | 2 oct. - 8 nov. | L'impressionnisme à Paris et au Japon | Musée Fuji | - | 115 (41 +74) ⁸⁹³ | - |
| 1982 | 9 oct. - 28 nov. | Monet, maître impressionniste | Musée national d'art occidental | Yomiuri Shimbun | 70 | 368 181 / 8 776 |
| 1982 | | De l'impressionnisme à l'école de Paris | Musée de l'art moderne du département de Saitama | - | 215 ⁸⁹⁴ | - |
| 1983 | 29 mars - 14 avril | Six femmes peintres parisiennes | Takashimaya | Asahi Shimbun | 120 ⁸⁹⁵ | - |

⁸⁹¹ 1 Manet, 1 Tissot, 1 Whitsler, 3 Degas, 5 Pissarro, 2 Monet, 2 Van Gogh, 1 Gauguin, 1 Toulouse-Lautrec, 4 Bonnard, 5 Vuillard, 4 Denis entre autres.

⁸⁹² 21 tableaux et 16 photos.

⁸⁹³ 41 œuvres de 18 peintres français et 74 œuvres de 33 peintres japonais, dont 5 Monet, 2 Pissarro, 3 Sisley, 4 Renoir, 2 Degas, 2 Cézanne, 3 Boudin, 2 Manet, 2 Gauguin, 2 Guillaumin, 2 Seurat, 1 Signac 2 Martinm 4 Aman-Jean, 1 Sidaner, entre autres.

⁸⁹⁴ 1 Caillebotte ; 2 Cézanne, 2 Degas, 13 Gauguin, dont 10 gravures ; 1 Monet ; 3 Pissarro ; 6 Renoir ; 1 Sisley, entre autres.

⁸⁹⁵ 30 Morisot, 23 Gonzaès, 10 Cassatt

| | | | | | | |
|------|------------------------|--|--------------|-----------------------------|-------------------------|--------------------|
| 1983 | 25 août - 4 oct. | L'impressionnisme et les chefs-d'œuvre de la collection Philips | Takashimaya | Yomiuri Shimbun | 90 | 192 737 / 5 076 |
| 1983 | 12 oct. - 30 oct. | Monet et sa collection des Ukiyoes à Giverny | Mitsukoshi | Yomiuri Shimbun | 74 Ukiyoes +10 Monet | - |
| 1983 | 21 oct. - 4 déc. | Les chefs-d'œuvre de peinture européenne du Musée des Beaux-Arts de Boston : De la Renaissance à l'impressionnisme | Musée Isetan | NTV | 62 | - |
| 1984 | 12 janv. - 28 févr. | Les impressionnistes et les post impressionnistes de la collection Courtauld | Takashimaya | Nikkei Shimbun, TV Tōkyō | 99 | 293 066 |
| 1984 | 9 mars - 4 avril | Pissarro | Musée Isetan | Tōkyō Shimbun | 143 | 80 114 / 2 861 |
| 1984 | 6-25 avril | Renoir | Keio | - | 52 ⁸⁹⁶ | - |
| 1985 | 15 - 27 janv. | L'aube de l'impressionnisme | Mitsukoshi | Mainichi Shimbun | 103 | - |
| 1985 | 7 mars - 14 avr. | Sisley | Musée Isetan | Tōkyō Shimbun | 59 | 112 871 / 3 320 |

⁸⁹⁶ 52 Renoir, 10 portraits de Renoir peint par d'autres artistes, 1 Umehara, et les objets appartenant à Renoir.

| | | | | | | |
|------|----------------------|--|------------------------------------|---|----|--------------------|
| 1985 | 12 oct. - 8 déc. | Van Gogh | Musée national d'art occidental | Tôkyô Shimbun | 98 | 398 088 / 7 962 |
| 1985 | 18 oct. - 17 déc. | La peinture impressionniste : les chefs-d'œuvre de l'Institut des Beaux-Arts de Chicago | Musée Seibu | Yomiuri Shimbun, NTV, Musée Seibu, Art Institute de Chicago | 65 | 222 798 / 4 051 |

2. Expositions représentatives du Musée Seibu : 1975-1985

| année | date | Coorganisateur(s) | titre | entrées |
|-------|---------------------|--|---|---------|
| 1975 | 5 sept.-14 sept. | - | Perspective sur l'art contemporain au Japon | 7 158 |
| 1975 | 20 sept.-3 nov. | Yomuri, NTV | Chefs-d'œuvre de la peinture occidentale | 163 823 |
| 1975 | 2 janv.-11 févr. | Asahi | Kandinsky | 62 792 |
| 1976 | 16 avril-5 mai | Tôkyô Shimbun | Escher | 58 260 |
| 1976 | 8 mai – 9 juin | Yomiuri | L'art du XXe siècle dans la collection Thyssen-Bornemisza | 48 403 |
| 1976 | 18 juin- 20 juillet | Asahi | 30 ans d'art américain | 22 362 |
| 1976 | 24 juillet-25 août | Yomiuri, Centre de la sculpture contemporaine, Musée Rodin | Rodin | 105 198 |
| 1976 | 27 août- 19 sept. | - | Antoni Tàpies | 17 872 |
| 1976 | 23 sept.-3 nov. | Yomiuri | Degas | 289 773 |
| 1977 | 15avril – 25 mai | Asahi | Max Ernst | 62 260 |
| 1977 | 27 août- 29 sept. | Yomiuri | Vuillard | 47 068 |
| 1977 | 8 oct.-3 nov. | Nikkei | Les gravures d'Edvard Munch | 71 116 |
| 1977 | 5 nov.-23 nov. | Asahi | Trois maître du cinéma soviétique : Eizenstein, Pudovkin et Dobushenko | 4 485 |
| 1978 | 28 avril-31 mai | Yomiuri | Henry Moore | 31 657 |
| 1978 | 19 août – 26 sept. | - | Jasper Johns | 27 588 |
| 1978 | 7 oct.-7 nov. | Asahi | Raoul Dufy | 33 110 |
| 1979 | 2 janv.- 25 févr. | - | Sculpture de Joan Miró | 38 769 |
| 1979 | 9 mars- 27 mars | Nikkei | Designs de Mackintosh | 14 286 |
| 1979 | 27 avril – 6 juin | Tôkyô Shimbun | Egon Schiele | 41 209 |
| 1979 | 28 juill.- 18 sept. | Musée des beaux-arts de Boston, NTV, Yomiuri | Les maîtres de la peinture française de la collection du Musée des beaux-arts de Boston | 243 524 |

| | | | | |
|------|--------------------|---|--|---------|
| 1979 | 23 sept.-29 oct. | Yomiuri, Centre de la sculpture contemporaine | L'univers de Calder | 27 470 |
| 1980 | 2 janv.-19 févr. | Centre culturel allemand de Tôkyô, Asahi | Les gravures d'Albrecht Dürer | 35 758 |
| 1980 | 15 mars-14 avril | Nikkei, Kôbé Shimbun | Millet, Corot et l'école de Barbizon | 48 893 |
| 1980 | 20 sept.- 3 nov. | Asahi | Paul Klee | 68 277 |
| 1981 | 2 janv.-25 févr. | - | Victor Vasarely | 33 496 |
| 1981 | 24 avril – 24 mai | - | Claude Monet | 42 830 |
| 1981 | 12 sept.-28 sept. | Musée Takanawa, Karuizawa | Marcel Duchamp | 26 473 |
| 1981 | 3 oct.-3 nov. | - | Picasso | 46 591 |
| 1981 | 2 janv.-21 févr. | Musée national d'art, Ôsaka | Jean Dubuffet | 24 626 |
| 1982 | 10 avril-5 mai | Ministère du comité flamand des affaires culturelles | Rubens et son temps | 32 900 |
| 1982 | 9 mai -6 juin | - | César | 11 670 |
| 1982 | 12 juin-11 juillet | Musée Takanawa, Karuizawa, Centre de la sculpture contemporaine | George Segal | 23 880 |
| 1982 | 2 oct. -19 oct. | - | Photographies du XXe siècle de la collection du MoMA | 14 960 |
| 1983 | 2 janv.-21 févr. | L'Association Française d'Action Artistique | Henri Michaux | 22 927 |
| 1983 | 2 avril -29 juin | Asahi | Antiquité égyptienne : Chefs d'œuvre du Musée du Caire | 352 450 |

| | | | | |
|------|--------------------|---|--|---------|
| 1983 | 9 juillet- 4 sept. | The Metropolitan Museum of Art, Tôkyô Shimbun | Antiquité orientales de la collection du Metropolitan Museum | 76 180 |
| 1983 | 10 sept.-16 oct. | Centre de la sculpture contemporaine | Alberto Giacometti | 40 180 |
| 1983 | 22 oct.-23 nov. | - | Kurt Schwitters | 14 141 |
| 1983 | 26 nov.- 25 déc. | - | Kyû Sugai | 8 150 |
| 1984 | 2 janv.-15 févr. | - | Pierre Soulages | 15 849 |
| 1984 | 25 févr.-6 mai | Japan Foundation | L'art Gandhâra, Pakistan | 339 259 |
| 1984 | 2 juin- 2 juillet | Asahi | Joseph Beuys | 28 168 |
| 1984 | 9 sept.-21 oct. | - | Francis Picabia | 21 214 |
| 1984 | 27 oct.-18 déc. | TV Asahi | Pharaon d'or | 152 914 |
| 1985 | 2 janv.-13 févr. | Asahi | Arman | 16 642 |
| 1985 | 9 mars-12 mai | Asahi | Dessin de Léonard de Vinci | 111 418 |
| 1985 | 29 juin-26 août | Asahi | Collection du musée Kôkyû | 202 940 |
| 1985 | 1er sept.- 13 oct. | Asahi, Ministère des affaires étrangères de l'Espagne, Ministère de la Culture espagnol | La peinture espagnole des XVIe et XVIIe siècles | 79 492 |
| 1985 | 18 oct.-17 déc. | NTV, Yomiuri | Les impressionnistes de la collection du Musée des beaux-arts de Chicago | 222 798 |

3. Expositions des reproductions (1945-1965)

| année | Titre | lieu |
|-------|---|--|
| 1946 | Les chefs d'œuvre de peinture classique européenne | Le Musée du département de Tôkyô |
| 1948 | La peinture française | Mitsukoshi |
| 1949 | Picasso, les dernières œuvres | La galerie Yanagiya |
| 1949 | La peinture française contemporaine : de l'impressionnisme jusqu'à nos jours | Le Musée national de Tôkyô |
| 1950 | La peinture anglaise contemporaine | Mitsukoshi |
| 1951 | Les chefs-d'œuvre de peinture européenne : 2000 ans d'histoire | Mitsukoshi |
| 1952 | La peinture américaine | Le Musée national de Tôkyô |
| 1952 | Renoir | Kôfû Kaikan |
| 1952 | Léonard de Vinci | Le hall de Daiichi Seimei (la compagnie d'assurance) |
| 1953 | Les peintures impressionnistes | Le Musée du département de Tôkyô |
| 1953 | Renoir | La galerie Chûô Kôron-sha |
| 1953 | Ryûzaburô Umehara, esquisse à Venise et à Paris | La galerie Umeda (Ôsaka) |
| 1953 | Van Gogh | Eiga Sekai-sha |
| 1953 | Les esquisses et les aquarelles | La galerie de Chûô Kôron-sha |
| 1954 | La peinture italienne ancienne | Le Musée de la Préfecture de Tôkyô |
| 1954 | La peinture moderne | Kôfû Kaikan |
| 1954 | Cézanne | La galerie de Chûô Kôron-sha |
| 1954 | La peinture contemporaine | Kôfû Kaikan |
| 1954 | Van Gogh | Le Musée de la Ville d'Osaka |
| 1955 | Les chefs-d'œuvre de la peinture anglaise | La galerie de Chûô Kôron-sha |
| 1955 | Chagalle | La galerie de Chûô Kôron-sha |
| 1955 | La peinture française et la éducation artistique aux lycées | Matsuya |
| 1956 | Ukiyoe et la gravure contemporaine | Mitsukoshi |




| | | |
|------------|--|---------------------------------|
| 1957 | Les chefs-d'œuvre de la peinture chinoise, exposition organisée par Unesco et qui fait le tour | Hankyû (Osaka) |
| 1957 | À l'occasion de la publication « Yôga d'aujourd'hui » de Bijutsu Shuppan-sha | Maruzen |
| 1957 | Taiseimeiga (chefs-d'œuvre de la peinture occidentale) | Hankyû (Osaka) |
| 1957 | Van Gogh et Toulouse-Lautrec | Daimaru |
| 1958 | Les chefs-d'œuvre de la peinture, traité en plastique | Marumono |
| 1958 | Les miniatures perces | Matsuzakaya (Nagoya) |
| 1958 | Yokoyama Taikan | Matsuya |
| 1958 | L'art occidental le plus récent : la reproduction sur la toile fabriqué en France | Daimaru |
| 1958 | Les chefs-d'œuvre de peinture : reproduction importée de l'étranger | Sankei Kaikan |
| 1958 | Les chefs-d'œuvre de peinture | Bunbô-dô |
| 1959 | Les chefs-d'œuvre de peinture moderne occidentale | Seibu |
| 1959 | Taisei meiga (chefs-d'œuvre de la peinture occidentale) : vente sur place | Shirakiya |
| 1962 | Les paysages et les peintures moderne | Isetan |
| 1962 | Les livres d'art du monde et les reproductions | La galerie Yamato |
| 1962(oct.) | Les chefs-d'œuvre de peinture : reproduction importée de l'étranger | La galerie de Maruzen |
| 1962(déc.) | Les chefs-d'œuvre de peinture : reproduction importée de l'étranger | La galerie de Maruzen |
| 1963 | Les chefs d'œuvre de peinture | La galerie de Maruzen |
| 1963 | Les livres d'art du monde et les reproductions | La galerie Chûô |
| 1964 | Les chefs-d'œuvre du monde | Mitsukoshi |
| 1964 | Rembrandt : les eaux-fortes | La galerie Shinkô Shôkai (Kôbe) |
| 1965 | Les peintures à l'huile | Mitsukoshi |

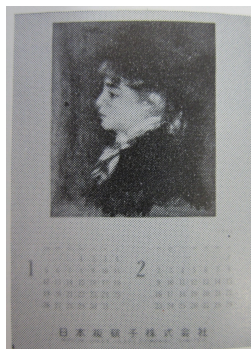
4. Les calendriers utilisant une image de peinture impressionniste, ou du style impressionniste en 1964, 1970, 1975, 1980 et 1985

Les Études sur les calendriers, revue professionnelle, édition Insatsu Jihô Sha (Actualité de l'imprimerie)


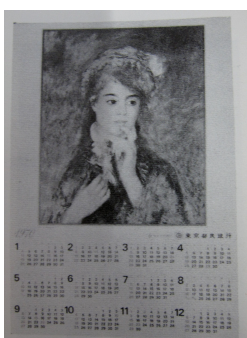
1. Nom du peintre ; 2. Titre ou thème ; 3. Nom de l'entreprise ; 4. Domaine de l'entreprise ; 5. Nombre de pages ; 6. Image parue dans les *Études sur les calendriers*





1964


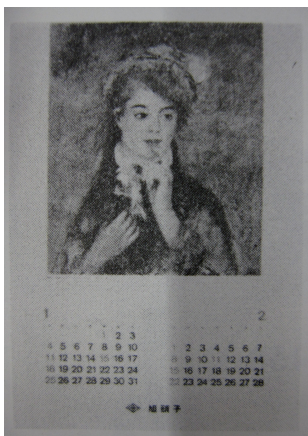


| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|----------|--|-----------------------------------|---------|---|---|
| Pissarro | Rouen, Rue de l'Épicerie | Sumitomo kikai kôgyô 住友機械工業 | machine | 6 |  |
| Renoir | Jeune fille à la corbeille de fleurs (1888) D. 1132 | Nihon sôgo ginkô 日本相互銀行 | banque | 1 |  |
| Renoir | Les deux sœurs (Sur la terrasse) (1881) D. 254 | Nihon shintaku ginkô 日本信託銀行 | banque | 1 |  |

| | | | | | |
|--------|---|--------------------------|--------|---|---|
| Renoir | Portrait de Mlles Durand-Ruel (1882) D. 967 | Yamato ginkô 大和銀行 | banque | 1 |  |
| Renoir | Portrait de Margot (vers 1876-1878) D. 337 | Nihon itagarasu 日本板硝子 | verre | 6 |  |

1970



| | | | | | |
|--------|---|--------------------------------|--------|---|---|
| Renoir | La fillette au chapeau (1881) D. 488 Mademoiselle Irène Cahen d'Anvers (1880) D. 506 Enfant portant des fleurs (1888) D. 1234 une partie | Sanwa ginkô 三和銀行 | banque | 1 |  |
| Renoir | Ingénue (vers 1876) D. 336 | Tôkyô tomin ginkô 東京都民銀行 | banque | 1 |  |


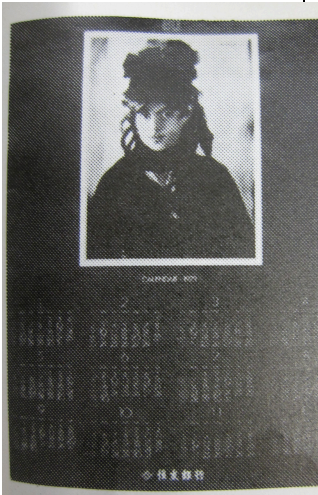
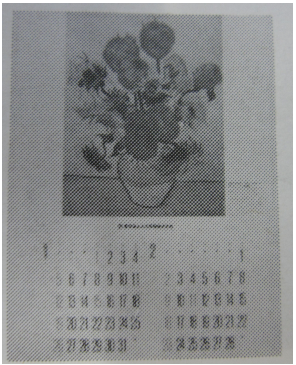
| | | | | | |
|--------|---|---|-----------|---|---|
| Renoir | Le déjeuner des canotiers (1880-1881) D. 224 | Daiichi seimei 第一生命 | assurance | 1 |  |
| Renoir | Mademoiselle Irène Cahen d'Anvers (1880) D. 506 | Nihon chōki shinyō ginkō 日本長期信用銀行 | banque | 1 |  |
| Renoir | Femme à l'éventail (vers 1881) D. 344 | Higo ginkō 肥後銀行 | banque | 1 |  |
| Renoir | La pensée (vers 1876-1877) D. 404 | Nihon shintaku ginkō 日本信託銀行 | banque | 1 |  |

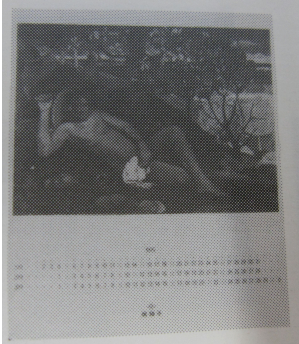


| | | | | | |
|----------------------|---|-------------------------------------|--------|----|---|
| Renoir | Portrait d'enfants (Les enfants de Martial Caillebotte) (1895) D. 2054 une partie | Mitsubishi shintaku ginkô 三菱信託銀行 | banque | 1 |  |
| Renoir | Ingénue (vers 1876) D. 336 | Asahi garasu 旭硝子 | verre | 6 |  |
| Manet | Portrait d'Irma Burnner (vers 1880) | Jûjô seishi 十条製紙 | papier | 12 |  |
| Les impressionnistes | Collection "Paysages impressionnistes" | Nihon satetsu tekkô 日本砂鉄鋼業 | metaux | 6 |  |





| | | | | | |
|--------|--|-----------------------|------------|----|---|
| Renoir | Femme revenant de la pêche (Gabrielle au panier de poissons) (vers 1890) D. 1114 une partie | Kyôdô insatsu 共同印刷 | imprimerie | 12 |  |
|--------|--|-----------------------|------------|----|---|

1975





| | | | | | |
|---------|--|--------------------------------|--------|---|---|
| Gauguin | Deux femmes de Tahiti | Chiba ginkô 千葉銀行 | banque | 1 |  |
| Cassatt | Mère et enfant sur fond vert (1897) Coll. Musée d'Orsay | Shichijû-shichi ginkô 七十七銀行 | banque | 1 |  |


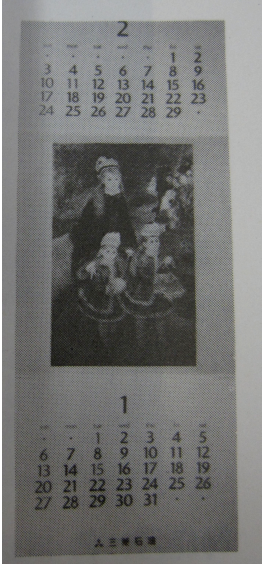

| | | | | | |
|----------|---|-----------------------------|-----------|-----|---|
| Renoir | Les deux sœurs (Sur la terrasse) (1881) D. 254 | Mitsubishi ginkô 三菱銀行 | banque | 1/1 |  |
| Manet | Bertho Morisot au bouquet de violettes (1872) coll. Musée d'Orsay | Sumitomo ginkô 住友銀行 | banque | 1 |  |
| Van Gogh | Collection "Van Gogh" | Tôkyô kaijô kasai 東京海上火災 | assurance | 6 |  |





| | | | | | |
|---------|---|---|------------|---|---|
| Gauguin | Femme de Tahiti | Asahi garasu 旭硝子 | verre | 4 |  |
| Cézanne | Collection Cézanne | Yomiuri Shimbun 読売新聞 | quotidien | 6 |  |
| Renoir | Mademoiselle Georgette Charpentier assise (1876) D. 499 | Mitsumura genshokuban insatsujo 光村原色版印刷 所 | imprimerie | 6 |  |

| | | | | | |
|--------------------|--|--|------------------|---|--|
| Renoir | Les deux sœurs (Sur la terrasse) (1881) D. 254 | Shiga ginkô 滋賀銀行 | banque | 1 |  |
| Cassatt | Margot Lefèvre en bleu (1902) Coll. The Waters Art Gallery, Baltimore, USA. | Shigaken shôkô shinyô kumiai 滋賀県商工信用組合 | Chbr de commerce | 1 |  |
| Renoir | La liseuse (vers 1874-1876) D. 349 | Shizuoka-ken shin ren 静岡県信連 | banque | 1 |  |
| Renoir/ Cézanne | - | Tôkyô shinyô kinko 東京信用金庫 | banque | 6 | 897  |

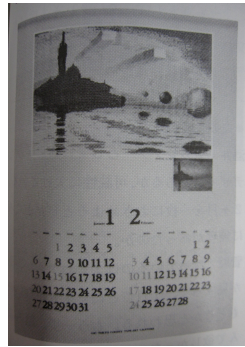
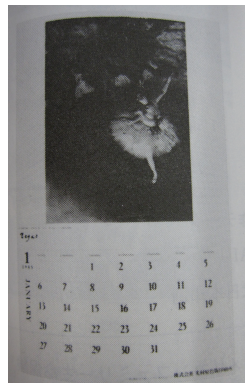

897 L'image des peintures de Renoir et de Cézanne n'apparaît pas sur la première page (janvier-février).

| | | | | | |
|--------|---|--------------------------------|--------|---|---|
| Renoir | Mère et enfant jouant au domino | Tôkyô tomin ginkô 東京都民銀行 | banque | 1 |  |
| Renoir | Mademoiselle Irène Cahen d'Anvers (1880) D. 506 | Mitsubishi ginkô 三菱銀行 | banque | 1 |  |
| Renoir | Marie-Thérèse Durand-Ruel cousant (1882) D. 1059 | Yamato ginkô 大和銀行 | banque | 1 |  |
| Renoir | La jeune fille aux longs cheveux (Jeune fille au chapeau de paille) (1884) D. 1079 | Nihon kei kinzoku 日本軽金属 | métaux | 6 |  |


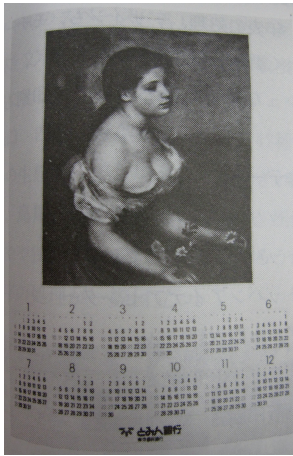


| | | | | | |
|--------|--|---------------------------------|----------------------|---|---|
| Renoir | Mademoiselle Irène Cahen d'Anvers (1880) D. 506 | Iona イオナ | produit de beauté | 1 |  |
| Renoir | Jeune mère et enfants (vers 1874) D. 205 | Mitsubishi sekiyu 三菱石油 | pétrole | 6 |  |
| Renoir | Portrait de Mme de Bonnières (1889) D. 1152 | Nissan kaijô kasai 日産火災海上 | assurance | 6 |  |

| | | | | | | |
|----------|-------------------|-------|--|--------|-----|---|
| Nakayama | Portrait femme | d'une | Ôgaki kyôritsu ginkô 大垣共立銀行 | banque | 1 |  |
| Nakayama | Portrait femme | d'une | Shôkô kumiai chûô kinko 商工組合中央 金庫 | banque | 1 |  |
| Nakayama | Portrait femme | d'une | Daitô sôgo ginkô 大東相互銀行 | banque | 1/1 |  |
| Nakayama | Portrait femme | d'une | Mie ginkô 三重銀行 | banque | 1 | |
| Nakayama | Portrait femme | d'une | Muroran shinyô kinko 室蘭信用金庫 | banque | 1 |  |



1985

| | | | | | |
|------------------------------|-----------------------------|---|------------|----|---|
| Monet, Sisley, Cézanne | six modernes peintres | Tôkyô koroni 東京コロニー | imprimerie | 6 |  |
| Degas | Collection "Degas" | Mitsumura genshoku insatsujo 光村原色印刷 所 | imprimerie | 12 |  |
| Renoir | La loge (1874) D. 262 | Nissan seimei hoken 日産生命保険 | assurance | 6 |  |

| | | | | | |
|---------|---|---------------------------------|--------|---|--|
| Renoir | Ingénue (vers 1876) D. 336 | Asahi shinyô kinko 旭信用金庫 | banque | 1 | |
| Gauguin | Paysage de Tahiti | Kyôto shinyô kinko 京都信用金庫 | banque | 1 | |
| Cassatt | Jeune mère cousant (1900) Coll. Metropolitan Museum of Art | Shiga ginkô 滋賀銀行 | banque | 1 | |

| | | | | | |
|---------|---|----------------------------------|--------|---|---|
| Renoir | La lecture (Portrait de Mesdemoiselles Lerolle) (vers 1890-1892) D. 986 | Yamato ginkô 大和銀行 | banque | 1 |  |
| Renoir | La jeune fille aux marguerites (1888-1890) D. 1124 | Tôkyô tomin ginkô 東京都民銀行 | banque | 1 |  |
| Morisot | Sur l'herbe (1874) W. 427 | Tone-gun shinyô kinko 利根郡信用金庫 | banque | 1 |  |
| Renoir | Un loge à l'opéra (1880) D. 252 | Mitsubishi ginkô 三菱銀行 | banque | 1 |  |

| | | | | | |
|--|--|----------------------------------|---------------------------|---|--|
| Renoir | Une femme cousant (vers 1875) D. 390 | Yamagata sôgo ginkô 山形相互銀行 | banque | 1 | |
| Morisot, Monet, Gauguin, etc. | Collection “impressionnistes” Morisot Portait de la fille de l’artiste avec un perroquet (1890) Coll. National Gallery of Art, Washington | Anristu denki 安立電気 | Appareil électoronique | 6 | |
| Nakayama | Portrait d’une femme | Tsudagoma kôgyô 津田駒工業 | Appareil électoronique | 6 | |

| | | | | | |
|-----------------------|----------------------------|--|--------|---|--|
| Yoshiaki Tachibana | Portrait d'une femme | Shikoku shinyô kinko kyôkai 四国信用金庫 協会 | banque | 1 |  |
| Yoshirô Yanagisawa | Femme à la lecture | 富山相互銀行 | banque | 1 |  |

5. Illustrations



1. (gauche) La publicité de Seibu, paru dans *Yomiuri*, le 12 octobre 1971, p. 28
2. (droite) La publicité de Matsuzakaya parue dans *Mainichi*, le 8 août 1967, p. 14



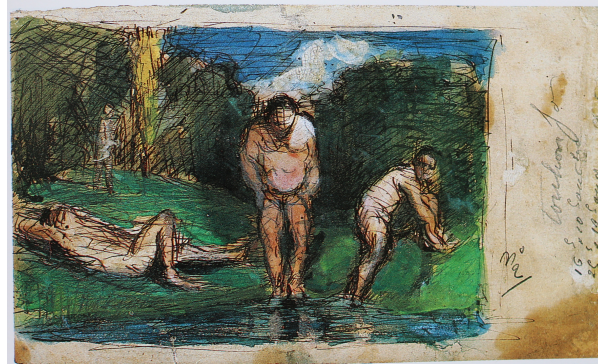
3. Article sur l'exposition Renoir paru dans *Mainichi*, édition du soir, le 11 août 1967



4. (gauche) Affiche pour l'exposition de la collection du Musée des Beaux-Arts de Boston en 1979 au Musée Seibu
5. (droite) Affiche pour l'exposition de la collection de l'Art Institute de Chicago en 1985 au Musée Seibu

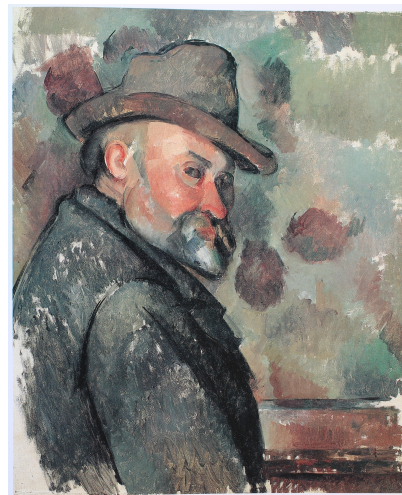


6. Affiche pour l'exposition de la collection Ganner en 1975 au Musée Seibu



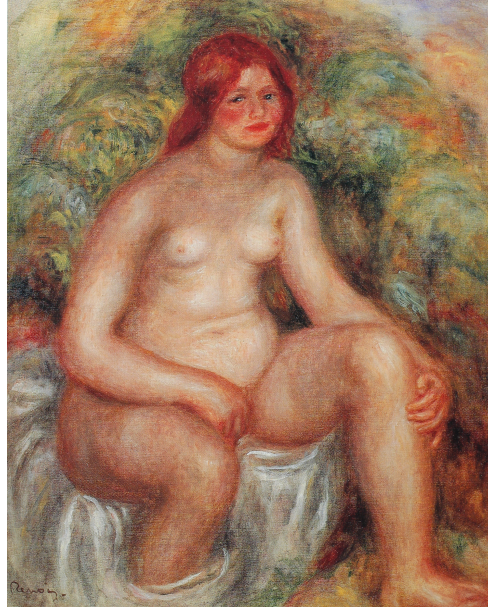
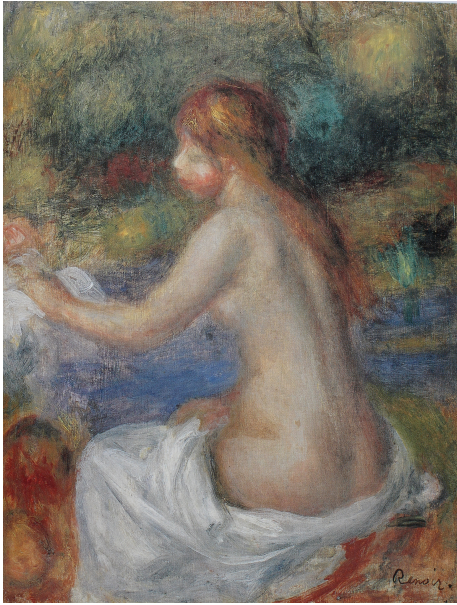
7. (gauche) Van Gogh « Tournesols », 1888, brûlés pendant la Seconde Guerre mondiale (acquit par Koyata Yamamoto pour le futur musée Shirakaba, 1920)

8. (droite) Cézanne « Baigneurs au repos » 1875-77, 11x17cm, Musée Bridgetone (acquit par Koyata Yamamoto pour le futur musée Shirakaba, 1920)



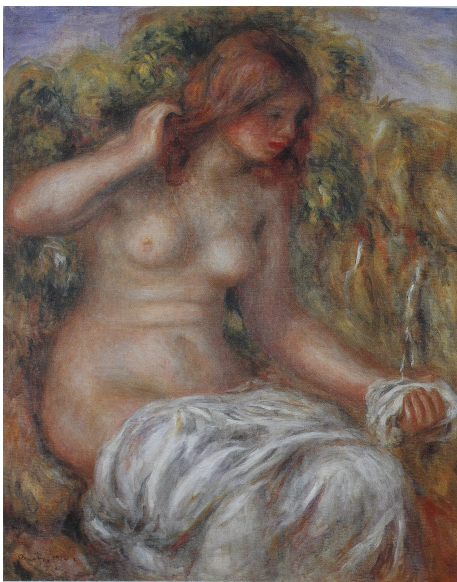
9. (gauche) Paul Cézanne « Paysage » 1883-1887, 64.5x81.0cm, dépôt Musée Ôhara, (acquit par Shirakaba-sha pour le futur musée Shirakaba, 1920)

10. (droite) Paul Cézanne « Autoportrait au chapeau » 1890-94, 61.2x50.1cm, Musée Bridgestone (acquit par Moriatsu Hosokawa pour le futur musée Shirakaba, 1920)



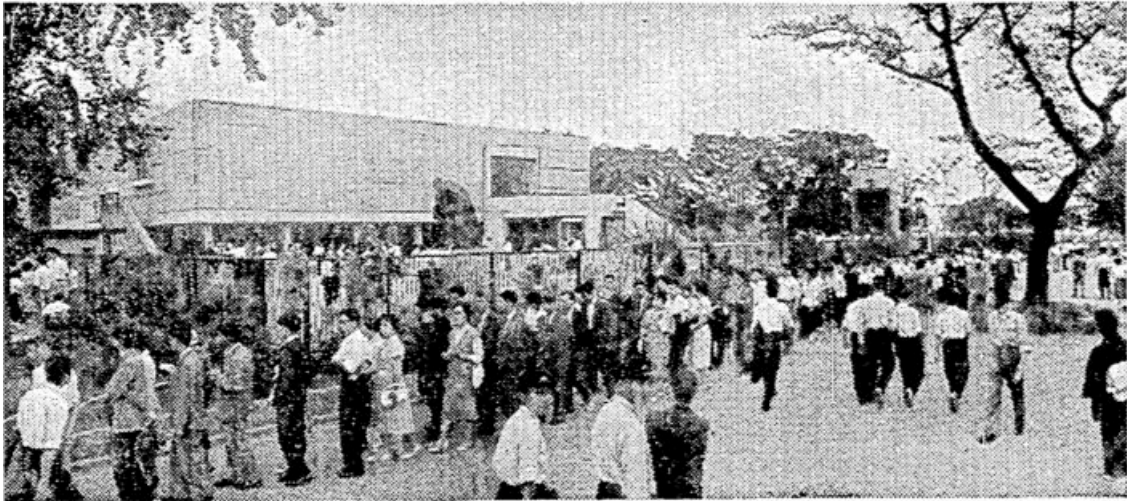
11. (gauche) Renoir « Baigneuse » c.1907, 35.4x27.0cm Musée Bridgestone (acquit par Shintarô Yamashita directement du peintre, 1909)

12. (droite) Renoir « Baigneuse assise » 1914, 55.0x44.2cm, Musée Bridgestone (acquit par Kichizaemon Kishimoto de Bernheim-Jeune, Paris, 1919)



13. (gauche) Renoir « Baigneuse » 1914, 92.0x73.5cm, Musée Ohara (commandée par l'intermédiaire de Kunishirô Mitsutani pour la collection Ohara)

14. (droite) Monet « Les Nymphéas » vers 1906, 72.5x92.0cm, Musée Ohara (acquit par Torajirô Kojima directement du peintre pour la collection Ohara, 1920)



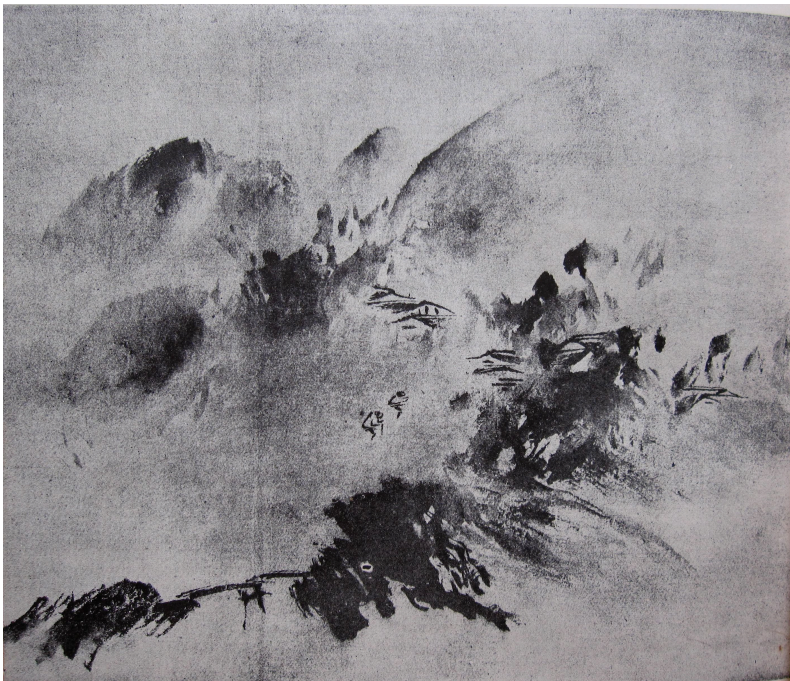
15. L'ouverture du Musée national d'art occidentale en 1959. Photo parue dans *Asahi Shimbun*, le 22 juin 1959



16. Van Gogh, « La rivière et un pont » parue dans la revue *Shirakaba*, le numéro de juin 1911



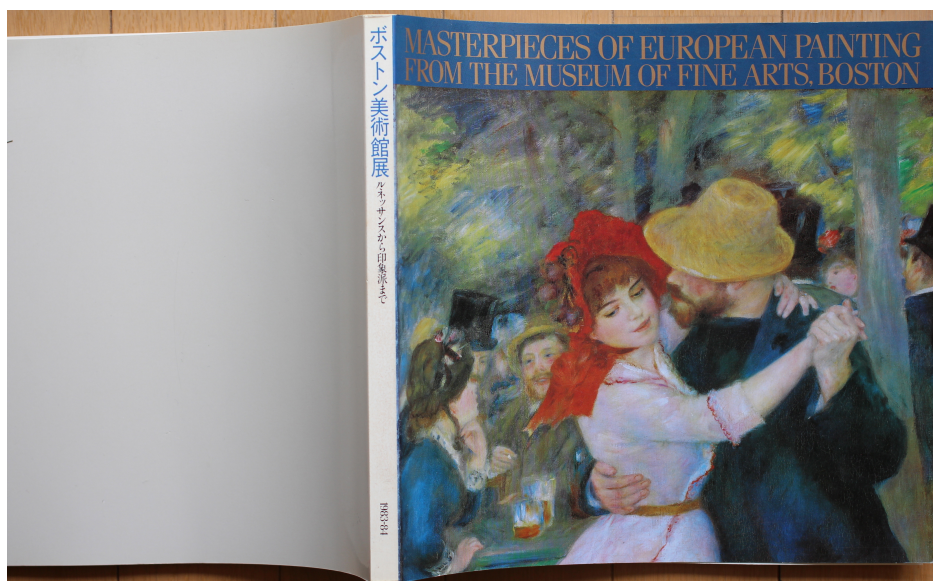
17. Cézanne « Sainte-Victoire » parue dans *La note sur Cézanne* de Ren Itô, entre pp.12 et 13



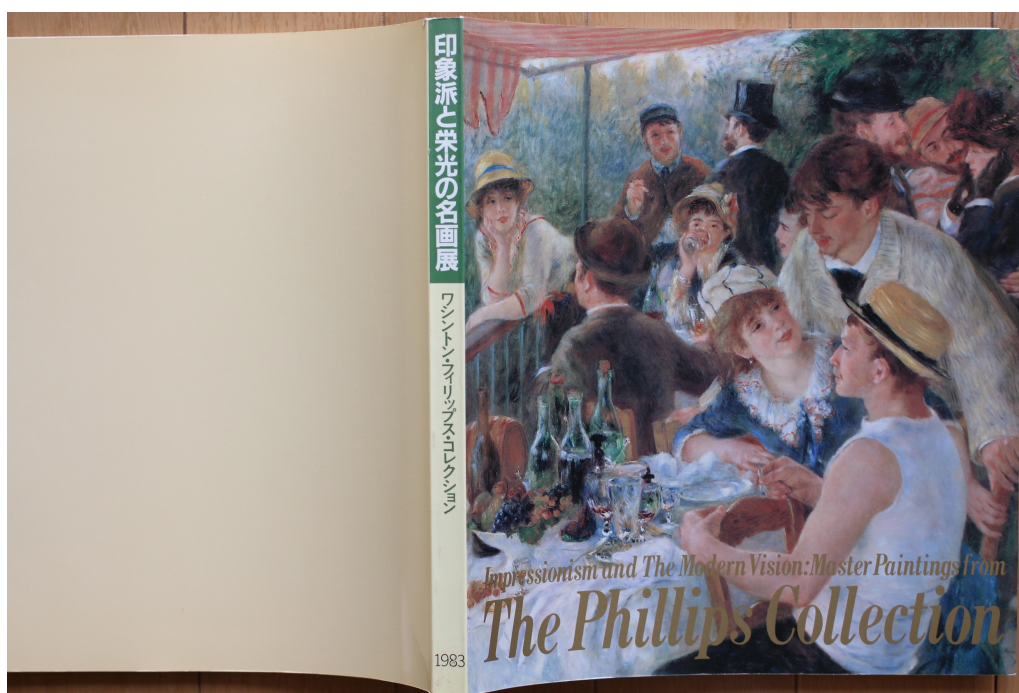
18. Gyokukan « Paysage » (une partie) paru dans *La note sur Cézanne* de Ren Itô, entre pp.12 et 13



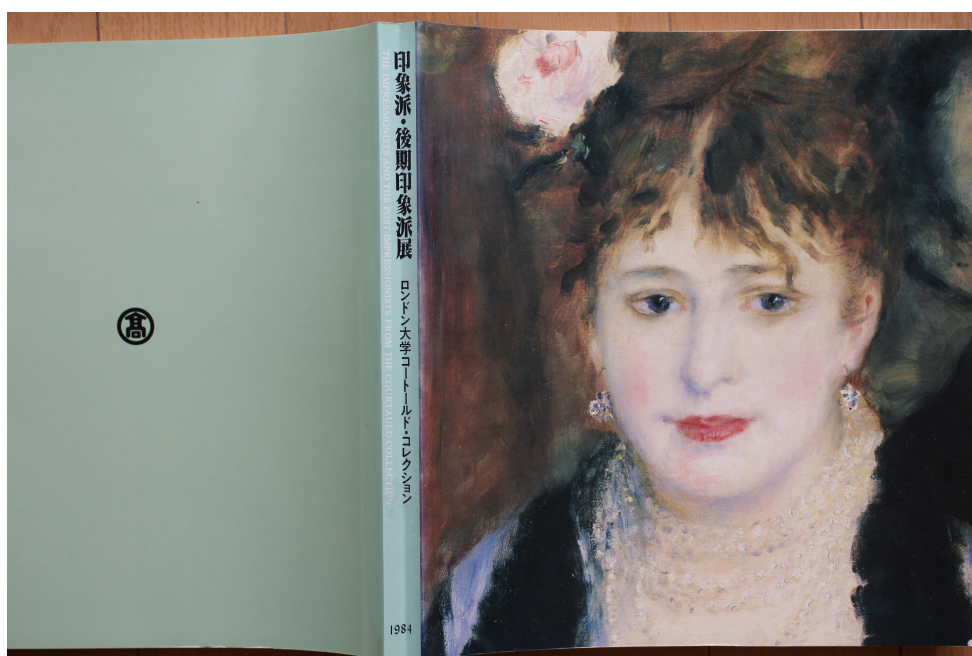
19. Exposition Renoir en 1979 au grand magasin Isetan. Photo parue dans *Yomiuri*, édition du soir, le 26 septembre



20. Couverture du catalogue, « Exposition de la collection du Musée des Beaux-Arts de Boston » au Musée Isetan, 1983



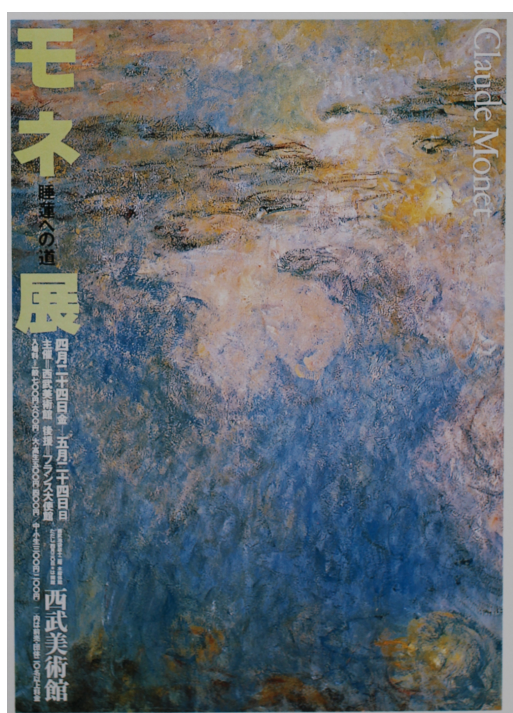
21. Couverture du catalogue, « Exposition de la collection Phillips » à Takashimaya, 1983



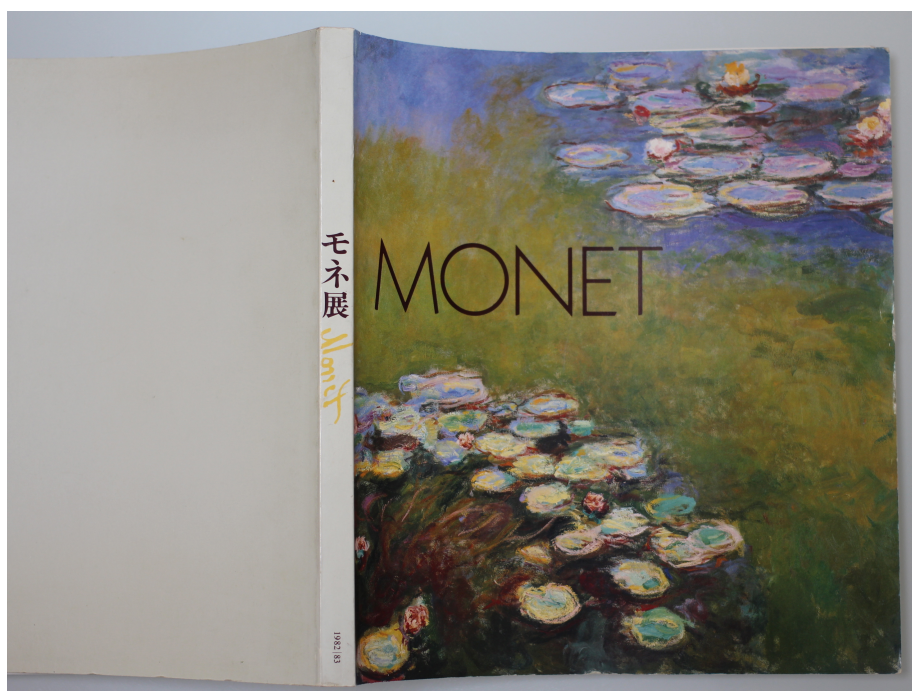
22. Couverture du catalogue, « Exposition de la collection Courtauld » à Takashimaya, 1984



23. Couverture du catalogue, « Exposition de la collection du Musée des Beaux-Arts de Chicago » au Musée Seibu, 1985



24. Affiche pour l'exposition Monet au Musée Seibu, 1981



25. Couverture du catalogue de l'exposition « Monet » au Musée national d'art occidental, 1982



25bis. Catalogue de l'exposition « Monet » au Musée national d'art occidental, 1982



26. Prospectus pour un voyage organisé avec le thème de « Monet et les impressionnistes », 2010



27. (gauche) « Le jardin d'eau » du « Jardin de Monet Marmottan » au village de Kitagawa



27bis. (droite) « le jardin de fleurs » du « Jardin de Monet Marmottan » au village de Kitagawa

Sources et bibliographie

- Ministère des Affaires Étrangères : Archives Diplomatiques.

Série :Asie Sous-série : Japon

Question Culturelles, Scientifiques et techniques

No. 118 : Relations culturelles, scientifiques et techniques entre le Japon et la France ; films et livres français ; bourses de recherche ; **collection Matsukata** ; étudiants japonais en France : jan.1946-mai 1950

No. 119 : *idem.* : juin 1950-mars 1954

No.120 : *idem.* : avril-dec.1954

No.121 : *idem.* : jan.-juil.1955

No. 122 : *idem.* : août-déc.1955

Supplément: Documents réservés

Série :Asie Sous-série : Japon

1956-1967

Culture et Instruction publique

No. 164 : Relation culturelle avec la France – [...] ; **collection Matsukata** : avril 1957- mars 1958

No. 168 : Relations culturelles avec la France – [...] ; exposition du Yomiuri « L'Ecole de Paris – Art Décoratif contemporain » : avril 1960-mai 1961

No. 169 : Relations culturelles avec la France – [...] ; **exposition d'art français « 1850-1940 »** : mars 1961-août 1961

- Articles et publications sur les impressionnistes et les post-impressionnistes

L'impressionnisme, les impressionnistes et la peinture moderne

柳宗悦「革命の画家（評論）」『白樺』、第3巻第1号、1912(明治45)年1月、pp. 1-31

無車（武者小路実篤）「後印象派に就いて」『白樺』第3巻第1号、1912（明治45）年1月、p.157

柳宗悦「アンリ・マティスと後印象派」『白樺』第4巻第1号、1913年（大正2）年1月、pp. 164-185

柳亮『印象派の五大画家』、芸術社、1951年

植村 鷹千代「現代絵画への系譜-1-印象派よりモダンアートへ」『美術手帖』1948年10月

富永 惣一「美術入門・7：印象派」『スケッチ』通号26号、1949年、pp. 8-12.

室戸實「カフェ・ゲルボワ」『スケッチ』、1950年1月、pp.33-35.

嘉門 安雄「セザンヌの円周--後期印象派について」『別冊アトリエ』通号2号、1950年2月

今泉 篤男「印象派以後(現代)--Histoire du dessin」『別冊アトリエ』通号3号、1950年5月

大森 啓助「印象派の領域」『みづゑ』通号543号、1950年、pp. 55-65

徳大寺 公英「印象派の影響ということ」『アトリエ』通号289号、1951年2月、pp. 3-10.

富永惣一「西洋美術略史：十九世紀（II）—マネから印象派まで—」『美術手帖』no.40、1951年3月、pp. 72-82.

徳大寺 公英「印象派の眼について」『アトリエ』通号310号、1952年9月

柳亮「パチニオルの仲間（マネ、モネ、ピサロ、シスレー）」『美術手帖』no.52、1952年1月、pp. 5-8.

柳亮「アカデミズム、後期印象派の流れ」『美術手帖』1955年1月

福島 繁太郎「印象派前後の絵画」『文芸』1955年10月

エレンブルグ イリヤ G. ; 佐藤 清郎 訳「印象派の画家たち-1-」『美術手帖』1958年1月、pp. 134-149

エレンブルグ イリヤ G. ; 佐藤 清郎 訳「印象派の画家たち-2-」『美術手帖.』1958年2月、pp.114-129.

近藤 市太郎「浮世絵と印象派--新資料発見に関連して」『Museum』通号89、1958年7月

成瀬不二雄「題材から見た初期のフランス印象派絵画—モネとルノアールとの“ラ・グルヌイエール”を中心として—」『研究』、哲学篇、神戸大学文学会（編）、第24号、1961年3月、pp. 67-101.

十河 巖「名作をじかに見るよろこび・パリのルーブル・近代・印象派美術館--私の見た欧州-8-」『日本美術工芸』通号290号、1962年11月

坂崎 乙郎 他「印象派からアール・ヌーヴォーまで--西洋美術史(座談会)」『美術手帖』1965年10月

徳大寺 公英「印象派と近代日本の洋画」『みづゑ』通号736号、1966年5月

広島一雄「高山樗牛における観念派と印象派」『文学論藻』通号 41、1969 年 3 月
 岩淵 邦子「ユイスマン研究--印象派絵画の評価について-1-」『外国語研究』通号 10、1973 年 3 月
 岩淵 邦子「ユイスマン研究--印象派絵画の評価について-2-」『外国語研究』通号 11 号、1973 年 12 月
 石井 康一「後期印象派と V.ウルフの小説」『文芸と思想』通号 38 号、1974 年 2 月
 小川 栄二「印象派・かげの人々 フレデリック・バジール他 8 点」(特集：印象派 100 年)『美術手帖』通号 384 号、1974 年 8 月
 末永照和「印象主義・白昼の美学」(特集「印象派 100 年」)『美術手帖』通号 384 号、1974 年 8 月号、pp.70-83.
 永田力「印象派からはなれていった画家たち」(特集「印象派 100 年」)『美術手帖』、通号 384 号、1974 年 8 月号、pp. 100-123.
 岡谷公二「西欧の没落—印象派とその批評」(特集「印象派 100 年」)『美術手帖』通号 384 号、1974 年 8 月号、pp. 124-135.
 大島清次「印象派外伝—周辺交遊録」(特集「印象派 100 年」)『美術手帖』、通号 384 号、1974 年 8 月号、pp. 136-147.
 梅宮 英亮「近代絵画の展開について (1) 印象派の成立」『福島大学教育学部論集』1976 年 11 月
 酒井 忠康「浮世絵と印象派--浮世絵と印象派の画家たち展をみて(アート・ニュース)」『芸術新潮』1980 年 2 月
 山田 智三郎「浮世絵と印象派の画家たち」『三彩』通号 389 号、1980 年 2 月
 北浜 淳「印象派・後期印象派について」『金沢大学教育学部紀要 人文・社会・教育科学編』29 号、1981 年 1 月
 阿部 信雄「印象派、パリのアメリカ人--メアリー・カサット展」『美術手帖』通号 483、1981 年 7 月
 田辺徹「連載“世界の美術館”3:チュイルリー庭園を囲む美術館」『美術手帖』1982 年 11 月号、pp.158-165.
 玉村豊男「パリの小さな印象派美術館」(増刊号、中山公男(編)、特集「印象派・光と影の画家たち」)『中央公論』、1981 年 9 月、pp. 4-7
 木島俊介「モネの庭・睡蓮の池・ジヴェルニー」(増刊号、中山公男(編)、特集「印象派・光と影の画家たち」)『中央公論』、1981 年 9 月、pp. 8-15
 島田紀夫「巨匠とパトロンたち」(増刊号、中山公男(編)、特集「印象派・光と影の画家たち」)『中央公論』、1981 年 9 月、pp. 143-154

阿部信雄「印象派再発見（日本で見られる印象派の作品と美術館）」（増刊号、中山公男（編）、特集「印象派・光と影の画家たち」）『中央公論』、1981年9月、pp. 156-157

荒屋鋪透「画家たちの略伝」（増刊号、中山公男（編）、特集「印象派・光と影の画家たち」）『中央公論』、1981年9月、pp. 158-159

木々康子「林忠正と印象派の画家たち」（増刊号、中山公男（編）、特集「印象派・光と影の画家たち」）『中央公論』、1981年9月、pp. 160-167

吉田 竜恵「国際コミュニケーションにおける誤解の一事例--印象派に及ぼした日本版画の影響について」『彦根論叢』通号 211 号、1981年11月

池上忠治[編・解説]「セザンヌは近代絵画の父か」（特集：印象派の徹底研究—セザンヌは近代絵画の<父>か）『芸術新潮』1984年1月号、pp. 40-74.

林「マーケット：印象派の値段」（特集：印象派の徹底研究--セザンヌは近代絵画の<父>か）『芸術新潮』1984年1月、pp. 76-79.

麻生三郎・有元利夫・篠原有司男・高松次郎「画家が語る『私の印象派体験』（特集：印象派の徹底研究--セザンヌは近代絵画の<父>か）『芸術新潮』1984年1月号、pp. 62-63.

Aaron Scharf (著) 管啓次郎(訳)「印象派絵画と写真」（特集：「写真あるいは二十世紀の感受性」）『ユリイカ』1984年4月

佐々木 三雄；佐々木 綾子「ローカル・ガイド海外篇：印象派名画誕生の地を訪ねるパリ案内」『芸術新潮』1985年7月

難波 英夫「シカゴ美術館蔵「印象派展」：印象派の流れを求めて」『三彩』通号 457 号、1985年10月

岡部 昌幸「印象派と光の表現：世界は光と色彩に」（特集：絵画に親しむ：国内収蔵作品で見るゴヤからシュナーベルまで）『美術手帖』通号 557 号、1986年2月

高階 秀爾「ルーヴル収集秘話-14 完-ルーヴルが選んだ印象派—カイユボット・コレクション遺贈の真相」『芸術新潮』1986年6月

鹿内信隆「創造の感動に生きる 第6章絵と人々の物語/絵画館を創る」『正論』1988年6月号

佐々木 三雄；佐々木 綾子「ローカル・ガイド海外篇：パリ郊外印象派の旅」『芸術新潮』1989年4月

寺田 光徳「絵を見るマラルメ2-印象派コロリストとしてのホイッスラー」『文経論叢』1990年

高階 絵里加「マルモッタン美術館所蔵 モネと印象派--遠ざかる瞬間を結晶に」『美術手帖』通号 662 号、1992年12月

青木 茂・丹尾 安典（対談）「印象派はわかるキュビズムも何となくわかるしかし...フォーヴィスムとは何なのだ!？」『芸術新潮』1993年1月

清水 真砂「日米交流--美の周辺-10-アメリカの印象派」『日本美術工芸』通号 661、1993 年 10 月
編集部、「いざ勝負!印象派 VS アカデミズム」(特集:「パリ、1874 印象派誕生に立ち会う旅」『芸術新潮』1994 年 10 月、pp. 3-30.

隠岐 由紀子「120 年前の"現代美術"」(特集「パリ、1874 印象派誕生に立ち会う旅」)『芸術新潮』1994 年 10 月、pp. 31-35

編集部、「1874 年のパリ・ガイド--この年、パリは揺れていた!」(特集「パリ、1874 印象派誕生に立ち会う旅」)『芸術新潮』1994 年 10 月、pp. 37-57.

鹿島 茂「リューマチが生んだ光の都」(特集:「パリ、1874 印象派誕生に立ち会う旅」)『芸術新潮』1994 年 10 月、pp. 58-66.

西沢 栄美子「印象派と写真:クールベ、マネ、モネ」(特集「写真の原形質」)『映像学』通号 53、1994 年 11 月

末永 照和「1874 年:パリ(第 1 回印象派展)とその時代展:ターミノロジーと受容」『美術手帖』通号 697、1994 年 11 月

米村典子「印象派論考—ドガからのアプローチ」『美学』182 号、1995 年秋、pp.22-31.

若林 直樹「絵画と写真の葛藤が個性百花繚乱の印象派を生み出した」(特集:やっぱり印象派が好きですか?)『日経アート』通号 111、1998 年 1 月

「オークションにみるいまどきのお値段」(特集:やっぱり印象派が好きですか?)『日経アート』通号 111、1998 年 1 月

「名品ぞろいの美術館たち」(特集:やっぱり印象派が好きですか?)『日経アート』通号 111 号、1998 年 1 月

日比野 克彦「1965 年の私と 2 ページ分の『睡蓮』」(特集:やっぱり印象派が好きですか?)『日経アート』通号 111 号、1998 年 1 月

南 伸坊「そのとき見えなかった『何か』に気がついた!」(特集:やっぱり印象派が好きですか?)『日経アート』通号 111 号、1998 年 1 月

平松 礼二「なぜ私が岩絵具でモネをたどるのか」(特集:やっぱり印象派が好きですか?)『日経アート』通号 111、1998 年 1 月

「白馬会」に見るニッポンの印象派の誕生 (やっぱり印象派が好きですか?)--(日本人と印象派)『日経アート』通号 111 号、1998 年 1 月

「こんなところまでジャポニスム--印象派が愛した浮世絵」(特集:やっぱり印象派が好きですか?)『日経アート』通号 111 号、1998 年 1 月

「というわけで、印象派人気は不滅です!--そのマジックを解き明かす」(特集:やっぱり印象派が好きですか?)『日経アート』通号 111 号、1998 年 1 月

「ちょっとおさらい—改めて考えてみたら『印象派...?』心細くなっちゃった時の基礎知識」(特

集：やっぱり印象派が好きですか?)『日経アート』通号 111 号、1998 年 1 月

吉田 典子「ゾラ『愛の一ページ』と印象派絵画--モネとルノワールを中心に」『国際文化学』通号 1 号、1999 年 9 月

瀧 悌三「私が思うジャポネズリ、印象派、モネ」『美術の窓』通号 193 号、1999 年 9 月

篠原 弘「平松礼二：日本趣味をこえる路を求めて」(特集：平松礼二の印象派・ジャポニズムへの旅)『美術の窓』通号 193 号、1999 年 9 月

平松 礼二・一井 建二(対談)「平松礼二の印象派・ジャポニズムへの旅」『美術の窓』通号 193 号、1999 年 9 月

「モネの池には、本当に蛙や亀がいるのですか? (平松礼二への Q&A)」(特集：平松礼二の印象派・ジャポニズムへの旅)『美術の窓』通号 193 号、1999 年 9 月

「なぜ、日本画で印象派をやるのですか? (平松礼二への Q&A)」(特集：平松礼二の印象派・ジャポニズムへの旅)『美術の窓』通号 193 号、1999 年 9 月

Christopher Holder、相原 和邦「ヨーロッパの美術と浮世絵との関係—浮世絵が与えた印象派の画家への影響について」『広島大学日本語教育学科紀要』通号 10 号、2000 年

平松礼二「路：印象派への旅を続けて」『月刊美術』通号 296 号、2000 年 5 月

六人部昭典「高村光太郎『印象主義の思想と藝術』に関する一考察」『大手前女子大学人文科学部論集』第 3 号、2002 年、pp. 1-12.

L'art moderne

植村鷹千代「近代絵画への系譜 (1)」『美術手帖』no.10、1948 年 10 月、p. 17.

柳亮「絵の秘密 2」『美術手帖』no.10、1948 年 10 月、pp. 25-27.

柳亮「絵の秘密 3」『美術手帖』no.12、1948 年 12 月、pp. 19-22.

植村鷹千代「立体主義から印象主義まで」『美術手帖』no.12、1948 年 12 月、pp. 12-18.

富永惣一「近代絵画 50 年：序説・印象派、新印象派、後期印象派」『美術手帖』no.38、1951 年 1 月、pp. 4-7

Alfred Barr, Jr. アルフレッド・バール「近代絵画とは何か」『美術手帖』no.53、1952 年 2 月、pp. 4-11

Alfred Barr, Jr. アルフレッド・バール「近代絵画とは何か II」『美術手帖』no.54、1952 年 3 月、pp. 29-35.

Alfred Barr, Jr. アルフレッド・バール「近代絵画とは何か III」『美術手帖』no.55、1952 年 4 月、pp. 39-45.

Van Gogh

虎耳馬「ヴィンセント・ヴァン・ゴッホの手紙」『白樺』第 2 巻第 6 号、1911 (明治 44) 年 6

月、pp.67-68

斎藤與里「畫題の後に付けられたゴッホの文」『白樺』、第2巻第10号、1911（明治44）年10月、pp.1-3.

阿部次郎「若きゴッホ（紹介）」『白樺』第3巻第11号、1912年（大正元）年11月（附録）、pp. 1-16

虎耳馬「ゴッホの手紙」『白樺』第3巻第11号、1912年（大正元）年11月（附録）、pp. 17-44

阿部次郎「ゴッホの芸術（紹介）」『白樺』第3巻第11号、1912年（大正元）年11月（附録）、pp. 45-70

バーナード・リーチ「ゴッホの号に（書簡）」『白樺』第3巻第11号、1912年（大正元）年11月（附録）、pp. 71-72

武者小路実篤「ゴッホの一面（感想）」『白樺』第3巻第11号、1912年（大正元）年11月（附録）、pp. 73-84

記者「ゴッホに関する著書（紹介）」『白樺』第3巻第11号、1912年（大正元）年11月（附録）、pp. 85-94

佐藤 敬、加山 四郎、内田巖 ほか「セザンヌ・ゴッホ・ゴーガンに就て」『アトリエ』no. 262、1948年10月、pp. 22-30

小林 秀雄「ゴッホの手紙」『文体』no. 3、1948年12月、pp. 2-16

大森商二「画人伝：ファン・ゴッホ」『美術手帖』no.17、1949年5月、pp. 2-7.

里見勝蔵「口絵解説：Vincent Van Gogh：La Crau ラ・クロ」『美術手帖』no.17、1949年5月

大森 商二「ファン・ゴッホ」『美術手帖』no. 17、1949年5月、pp. 2-7

小林 秀雄「ゴッホの手紙」『文体』no. 4、1949年7月、pp. 2-10,

林 文雄「ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ」『BBBB』no. 1、1949年11月、pp. 53-58

林 文雄「ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ」『BBBB』no. 2、1950年1月、pp. 2-8

土方 定一「ゴッホ・マティスと上村松園：色彩の調和の性質」『三彩』42号、1950年5月、pp. 8-10

高山 底「ファン・ゴッホの偽作事件」『美術手帖』no. 28、1950年4月、pp. 41-42.

麻生 三郎「ヴァンサン・ヴァン・ゴッホ」『展望』no. 61、1951年1月、pp. 90-93

土方 定一「ヴァン・ゴッホ『農婦の首』解説」『美術手帖』no. 42、1951年5月、p. 68

土方 定一「ゴッホの素描と油彩」『美術手帖』no. 42、1951年5月、pp. 75-77

式場 隆三郎「炎の画家ゴッホ」『美術手帖』no. 47、1951年9月、pp. 28-35

三雲 祥之助「自己の天才にあうまで—ドガ・ゴーギャン・ゴッホ—」『美術手帖』no. 52、1952年1月、pp. 13-16

荻太郎「ゴッホと色彩に就て」『アトリエ』no. 305、1952年4月、p. 3

小泉 清「我がゴッホ」『アトリエ』no. 305、1952年4月、pp. 3-4

長谷川 三郎「ゴッホ・モンドリアン」『アトリエ』no. 305、1952年4月、p. 4

式場 隆三郎「未発表『ゴッホの手紙』—ある芸術家への手紙」『芸術新潮』1952年5月、pp. 97-100

石原 文雄「農民画家ゴッホ」『農民文学』1952年2月、pp. 48-51

岡本謙次郎「ヴァン・ゴッホ自画像」『美術手帖』no. 55、1952年4月、pp. 36-37

土方定一「ガッシェ寄贈のルーヴルのゴッホ」『美術手帖』no.59、1952年8月、pp.49-51

佐藤 毅夫「ゴッホのために」『読書春秋』1952年8月、pp. 16-17

式場 隆三郎「ゴッホ探書の旅-上-」『学燈』1953年1月、pp. 13-20,

式場 隆三郎「ヴァンゴッホの生涯」『遺伝』1953年3月、pp. 2-6

式場 隆三郎「ヴァン・ゴッホの生誕百年祭」『学燈』1953年5月、pp. 8-9

式場 隆三郎「ゴッホ探書の旅-下-」『学燈』1953年2月、pp. 15-21

中村 精「ヴァン・ゴッホ展を見る」『學燈』1953年6月、pp. 30-32

武者小路 実篤「ヴァン・ゴッホ生誕百年祭にあたって(座談会)」『學燈』1953年6月、pp. 20-29

岡本 謙次郎「ゴッホについて」『美術手帖』no.72、1953年8月、pp. 3-10

式場 隆三郎「ゴッホの文献と資料」『美術手帖』no. 72、1953年8月、pp. 13-16

式場 隆三郎「ゴッホの百年」『別冊みづゑ』2号、1953年9月、pp. 4-97

「写真が語る画聖ヴァン・ゴッホの生涯」『学燈』1953年9月、p. 27

品川 力「二十九人のゴッホ・四十五人のゲーテ」『日本古書通信』1953年12月、pp. 12-13

土方 定一「バルデサリのゴッホ展の設計」『みづゑ』583号、1954年3月、pp. 43-44

宇野 浩二「ヴァン・ゴッホについて」『芸術新潮』1954年4月、pp. 79-81

碓 伊之助「ゴッホと日本」『文庫』no. 40、1955年1月

里見 勝蔵「ゴッホのモデルを訪ねる」『芸術新潮』1955年4月、pp. 192-195

渡辺 勉「ゴッホの世界」『芸術新潮』1955年2月、pp. 109-127

武者小路 実篤「ゴッホについて」『東京国立博物館研究誌』48号、1955年3月

小林 秀雄「ヴァン・ゴッホ」『文芸』1955年10月

式場 隆三郎「ゴッホの素描と水彩の新文献」『學燈』1956年1月

シャーデ ヘルベルト「ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ」『世紀』no. 77、1956年4月

徳大寺 公英「ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ」『美術手帖』no. 115、1956年10月、pp. 17-35

柏木 敦子「ゴッホの像にとりくむザッキンに会ふ」『美術手帖』no. 115、1956年10月、pp. 121-123
 土方 定一「ゴッホの水彩と素描」『別冊みづゑ』11号、1956年1月
 山田 智三郎「ゴッホ偽作事件」『芸術新潮』1957年4月、pp. 252-255
 式場 隆三郎「ヴァン・ゴッホの全作品目録の決定版について」『学鑑』1958年7月
 林 武 [他]「『炎の人ゴッホ』をめぐって(座談会)」『芸術新潮』1957年8月、pp. 193-202
 福本 和夫「ゴッホと浮世絵」(特集・ファン・ゴッホ)『東京国立博物館研究誌』91号、1958年10号
 嘉門 安雄「光と自画像の画家—レムブラントとゴッホ」(特集・ファン・ゴッホ)『東京国立博物館研究誌』91号、1958年10月、pp. 2-7
 岡見 富雄「ゴッホの墓に詣でて」『三彩』107号、1958年10月、pp. 68-71
 江川 和彦「ゴッホの色彩の変遷のしかたについて」『カラーサークル』1958年10月
 「特集ファン・ゴッホ」『みづゑ』通号642号、1958年10月
 小林 秀雄 [他]特集・ゴッホ展を観て『芸術新潮』1958年11月、pp. 56-78
 里見 勝蔵「オーヴェル時代のゴッホ」『世界』no. 155、1958年11月、pp. 228-232
 「ゴッホ展特集」『美術手帖』no. 149、1958年11月、pp. 1-40
 「ゴッホ展余録」『芸術新潮』1958年12月、pp. 284-291
 「ゴッホ展特集」『美術手帖』no. 150、1958年12月、pp. 1-47
 江藤 淳「オーデンの『ゴッホの手紙』」『文學界』1959年7月
 矢内原 伊作「ザッキンのゴッホ像」『みづゑ』通号659号、1960年1月
 十河 巖「ゴッホの足(アムステルダム市立美術館=オランダ)--わたしの見た欧州-6-」『日本美術工芸』288号、1962年9月
 近藤 竜男「ポップ・アートの中のゴッホ展」『芸術新潮』1964年10月、pp. 136-138
 瀬木 慎一「ゴッホのにせもの—真贋-31-」『芸術新潮』1966年7月、pp. 100-108
 栗津 則雄「ゴッホ—その言葉」(特集・近代美術の巨匠(9)—ゴッホ)『美術手帖』no. 287、1967年9月、pp. 44-47
 高階 秀爾「ゴッホ—その生涯のエピソード」『美術手帖』no. 287、1967年9月、pp. 34-43
 山口 桂三郎「浮世絵とゴッホ」『浮世絵芸術』17号、1968年4月、pp. 38-43
 栗津 則雄「アルトーのこと (ゴッホ論—社会が自殺させた者-1-)」『芸術新潮』1969年7月、p. 37
 アルトー A.、栗津 則雄 (訳)「ゴッホ論—社会が自殺させた者-1-」『芸術新潮』1969年7月、pp. 34-36; 1969年8月、pp. 46-49; 1969年9月、pp. 42-45; 1969年10月、pp. 38-41; 1969年11月、pp. 42-45; 1969年12月、pp. 38-41
 坂崎 乙郎「ゴッホの場合(建築・空間・人間-3-)」『SD』no. 65、1970年3月、pp. 110-113

- 大岡 信「ファン・ゴッホの世界—『ファン・ゴッホ書簡全集』その他によせて」『世界』no. 298、1970年9月、pp. 256-258
- 原 俊夫「話題：ゴッホと側頭葉てんかん」『慶應医学』1970年7月、pp. 487-488.
- 瀬木 慎一「ゴッホ研究の総決算—1970年刊ド・ラ・ファイユ・カタログ(真贋-85-)」『芸術新潮』1971年1月、pp. 108-115
- 永田 一脩「ゴッホのリアリティについて」『文化評論』no.114、1971年2月、pp. 134-143
- 三浦 秀春「ハイデガーにおける芸術と実存世界—ゴッホ・「農民靴」のアレゴリ・考」『東洋大学紀要、文学部篇』28号、1974年12月、pp. 1-20
- 武田 友寿「告白の文学・西洋と日本-6-ゴッホ『手紙』」『世紀』no. 307、1975年12月、pp. 72-81
- 坂崎 乙郎「ゴッホの遺書」『世界』no. 360、1975年11月、pp. 274-291
- 大岡 信「ゴッホの遠近」(特集：「ゴッホの衝撃」)『芸術新潮』1976年11月、pp. 23-32
- 「特集：ヴァン・ゴッホ」『三彩』通号351号、1976年11月、pp. 7-41
- 矢口 国夫・竹山 博彦「ゴッホの紹介状況と日本の美術界(含 年譜)」(特集：ヴァン・ゴッホ)『三彩』通号351号、1976年11月、pp. 29-41
- 李 禹煥「ゴッホあるいは凝視と絵画について」(特集：ゴッホの教え)『美術手帖』no. 413、1976年11月、pp. 45-49,
- 馬淵 明子「<もの>と<自画像>—主題とモチーフ」(特集：ゴッホの教え)『美術手帖』no.413、1976年11月、pp. 50-63
- 末永 照和「回想のゴッホ」(特集：ゴッホの教え)『美術手帖』no. 413、1976年11月、pp.54-55, 57, 58-59, 61, 67, 70-71, 79, 80-81, 83, 85, 86, 88-89
- 千足 伸行「色彩の語るところ」(特集：ゴッホの教え)『美術手帖』no. 413、1976年11月、pp. 64-75
- 中山 公男「個性的旋律の葛藤—ゴッホとゴーガン」(特集：ゴッホの教え)『美術手帖』no. 413、1976年11月、pp. 76-92
- 徳田 良仁 (編)「ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ年譜」(特集：ゴッホ)『みづゑ』no. 860、1976年11月、pp. 27-29.
- 徳田 良仁「聖なる狂気—ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ」(特集：ゴッホ)『みづゑ』no. 860、1976年11月、pp. 30-43
- 栗津 則雄ほか(座談会)「ゴッホ謀殺説を推理したり、ゴッホ芸術のすごさ、恐ろしさなどについて語る」(特集：ゴッホ)『みづゑ』no. 860、1976年11月、pp. 44-48, 57-63
- 星野 周一郎「ゴッホの社会学」『帝塚山学院大学研究論集』12号、1977年、pp. 17-25
- 林 文雄「私の中のゴッホ」『民主文学』1977年2月、pp. 114-116
- 栗津 則雄「小林秀雄論-23-『ゴッホの手紙』」『海』1980年10月、pp. 220-229
- 越野 格「ゴッホの手紙」(特集：「なぜ小林秀雄か—近代批評の日本的確立」)『国文学 解釈

と教材の研究』1980年2月、pp. 145-146

片野 達郎「茂吉とゴッホ」(特集：斎藤茂吉)『短歌』1982年5月、pp. 160-161

Bialostocki Jan (著) 本江 邦夫 (訳)「アート・リーディング・19:ヴァン・ゴッホの象徴主義」
『美術手帖』no. 497、1982年6月、pp. 112-121

山口 典子「ファン=ゴッホの『星月夜』をめぐる考察」『研究紀要』3号、1982年3月、pp. 28-56

中村 俊春「ゴッホの色彩：アルル時代を中心として」『研究紀要』3号、1982年3月、pp. 57-90

田辺 徹「世界の美術館-8-アムステルダムとゴッホ美術館」『美術手帖』no. 509、1983年4月、pp. 180-187

磯田 光一「日本という幻覚—ドストエフスキー・ゴッホ・宣長」(特集：「追悼 小林秀雄」)
『文学界』1983年5月、pp. 210-219

高階 秀爾 (編・解説)「特集：ゴッホは自殺ではないという渴愛の八章」『芸術新潮』1984年
12月、pp. 6-41

浅野 春男「VINCENT VAN GOGH--Studies in the Social Aspects of his Work/Andre Krauss(1983) :
ゴッホ或いは芸術論の三つの視点」『三彩』no. 446、1984年11月、pp. 124-126

丸谷 才一・木村 尚三郎・山崎 正和「私のピカソ 私のゴッホ：池田満寿夫著(鼎談書評)」『文
芸春秋』1984年3月、pp. 276-279、

大勝 恵一郎「美術教育に於ける美術家の受容について：ゴッホの場合」『神戸大学教育学部研
究集録』72号、1984年2月、pp. 81-104

千足 伸行「ゴッホ展--<種まく人>から<とり入れをする人へ>--ゴッホのリアリズムと象徴主義」
『三彩』通号457号、1985年10月、pp. 40-52

本江 邦夫「VINCENT VAN GOGH ゴッホ—夜の中の昼間(展覧会)」『美術手帖』no. 552、1985
年11月、pp. 174-185

饗庭 孝男「小林秀雄とその時代-8-『精神』としての絵画--『ゴッホの手紙』と『近代絵昼』」
『文学界』1985年9月、pp. 260-281

種村 季弘「オットー・ヴァッカー—あるいはゴッホという幻想(贋作者列伝-1-)」『ユリイカ』1985
年1月、pp. 254-267

Pièce de théâtre sur la vie de Van Gogh « L'homme de flamme »

三好十郎『炎の人：ゴッホ小伝』河出書房(市民文庫)、1951年

近藤三郎「劇評 炎の人」『読売新聞』1951年9月23日

木南健二「力作『炎の人』—戯曲時評」『演劇』1951年10月、pp. 49-51

大森啓助「『炎の人』見たまま」『芸術新潮』1951年11月、pp. 146-148

林文雄、永井智雄、瓜生忠夫「額にはまった新劇—合評『炎の人』」『テアトロ』no.13、1951年、

pp. 51-63

大江良太郎「『炎の人』と『稲妻』—民芸と文芸座公演を観る：新劇行脚（その8）」『幕間』1951年12月、pp.44-47

枝法「＜劇評＞ 炎の人—民芸公演—」『新日本文学』1952年1月、pp. 80-82

能村 登四郎「ゴッホの芝居」『馬酔木』1952年1月、pp. 30-32

日下令光「劇評—民芸『炎の人』ゴッホを見て劇を見ず」『テアトロ』1976年12月 no.406, pp.30-32

林武、草野心平、滝沢修、田辺憲三（座談会）「『炎の人ゴッホ』をめぐって」『藝術新潮』1957年8月、pp. 193-202

大垣「壮烈なタブロー：文芸座公演『炎の人』評」『テアトロ』1966年1月、pp. 36-38, 55-56

川俣晃自「原作が放つ批判の矢—民芸公演『炎の人』」『テアトロ』no.312、1969年6月、pp. 46-51

村山知義「『炎の人』演出への批判（『テアトロ』6月号への答え）」『テアトロ』no.315、1969年9月、pp. 79-83

斎藤 美和「牛肉と一升ビンからゴッホが飛び出した話（戦後新劇の名舞台-8-）」『悲劇喜劇』1984年5月、pp. 79-81

倉橋健、尾崎宏次、宮岸泰治（座談会）「炎の人—ゴッホ小伝」を観る」『悲劇喜劇』no.43、1990年1月、pp. 72-88.

佐貫百合人「友情が生んだ『炎の人』」『悲劇喜劇』no.654、2005年4月、pp. 20-22

Cézanne

有島壬生馬「画家ポール・セザンヌ」『白樺』第1巻第2号、1910（明治43）年5月、pp. 8-23.

有島壬生馬「画家ポール・セザンヌ」『白樺』第1巻第3号、1910（明治43）年6月、pp.29-43

記者「セザンヌを懐う」『白樺』第3巻第9号、1912（大正元）年9月、pp. 191-192

エミール・ベルナール（有島生馬訳）「回想のセザンヌ」『白樺』第4巻第11号、1912年（大正2）年11月、pp. 60-67

エミール・ベルナール（有島生馬訳）「回想のセザンヌ」『白樺』第4巻第12号、1912年（大正2）年12月、pp. 79-88
エミール・ベルナール（有島生馬訳）「回想のセザンヌ」『白樺』第5巻第1号、1913年（大正3）年1月、pp. 283-294

エミール・ベルナール（有島生馬訳）「回想のセザンヌ」『白樺』第5巻第2号、1913年（大正3）年2月、pp. 139-150

佐藤 敬、加山 四郎、内田 巖ほか「セザンヌ・ゴッホ・ゴーガンに就て」『アトリエ』no. 262、1948年10月、pp. 22-30

伊藤廉「デッサン論（セザンヌ覚書）」『みづゑ』no.514、1948、pp. 31-33.

三雲祥之助「セザンヌ、水浴」『美術手帖』no.18、1949年6月号、p. 59.

村田 潔「セザンヌとゾラ--友情の破綻をめぐって」『世界』no. 47、1949年11月、pp. 60-67

土方 定一「セザンヌとセザンヌ伝説」『アトリエ』no. 275、1949年12月、pp. 25-34

安部 幸毅「モネとセザンヌ」『スケッチ』1949年12月、pp. 29-31

嘉門 安雄「セザンヌの円周--後期印象派について」『別冊アトリエ』no. 2、1950年2月、pp. 73-77.

村田 潔「セザンヌの芸術観」『美学』1950年3月、pp. 20-32

井上 長三郎「セザンヌ回顧展を思ひ出して」『BBBB』no. 5、1950年4月、pp. 22-27

後藤 禎二「シャルダンとセザンヌ」『BBBB』no. 5、1950年4月、pp. 30-32

佐波 甫「セザンヌを想ふ」『BBBB』no. 5、1950年4月、pp. 34-36

関口 俊吾「モーリスドゥワンのセザンヌ論」『BBBB』no. 5、1950年4月、pp. 45-49

外山 卯三郎「日本の油絵とセザンヌ革命」『BBBB』no.5、1950年4月、pp. 32-33

土方定一「セザンヌ、ドラムと安井曾太郎」『アトリエ』no.279、1950年4月、pp. 26-30.

大森啓助「閲兵するセザンヌ」『アトリエ』no. 280、1950年5月、pp. 57-59.

富永 惣一「曇る日のセザンヌ--研究ノート」『芸術新潮』1950年6月、pp. 47-49

児島 喜久雄「セザンヌの『道』」『心』1950年6月、pp. 48-49,

大久保 泰「セザンヌ以前--近代絵画の黎明」『別冊アトリエ』no. 5、1950年8月、pp. 3-80

大久保 泰「セザンヌ『サン・ヴィクトアル山』近代絵画の鑑賞-10-」『ニューエイジ』1951年10月、pp. 90-93

吉井忠「セザンヌに於ける人間的なもの」『アトリエ』no.302、1952年1月号、pp.3-10.

福島 繁太郎「セザンヌの水浴図」『アトリエ』no.302、1952年1月、p. 6

小林 秀雄「セザンヌの自画像」『中央公論』1952年1月、pp. 126-129

富永惣一「懷疑と決意：セザンヌ」『美術手帖』no.52、1952年1月、pp. 9-10.

福島 繁太郎「底知れぬセザンヌ」『別冊文芸春秋』no. 25、1952年1月、pp. 182-186

三雲祥之助「自己の天才にあうまで（ドガ、ゴッホ、ゴーギャン）」『美術手帖』no.52、1952年1月、pp. 13-16.

吉川逸治「セザンヌの芸術」（特集：Cézanne）、『みづゑ』no.557、1952年1月、p. 3-7.

アール・ローラン「セザンヌの構図の分析」（特集：Cézanne）（Cézanne's Composition by Erle Loran）、『みづゑ』no.557、1952年1月、p. 12-24.

三輪 福松（編）「ポール・セザンヌ略年譜」（特集：Cézanne）『みづゑ』no. 557、1952年1月、pp. 55-56,

富永惣一「セザンヌの色」（特集：Cézanne）『みづゑ』no.557、1952年1月、pp. 46-54

山川 清「セザンヌの『風景』のこと」『みづゑ』no. 562、1952年6月、p. 29

武者小路実篤「永遠のセザンヌ」『芸術新潮』1952年8月号、pp. 87-90.

林武「セザンヌの水彩画」『藝術新潮』1952年8月号、pp. 95-98.

碓 伊之助「ポール・セザンヌ『風景』」『美術手帖』no. 59、1952年8月、p. 66

海老原喜之助「セザンヌの造形」『美術手帖』no.60、1952年9月、pp. 32-34.

和田定夫「詩人リルケとセザンヌー孤独の藝術」『アトリエ』no.310、1952年9月 pp. 4-5.

木曾 禎夫「西洋美術の歩み-6-セザンヌ以後」『中学教育技術、数学・理科・図工』1952年9月、pp. 52-59

碓伊之助「ポール・セザンヌ『玉葱と瓶』」『美術手帖』no.63、1952年12月、p. 59.

里見 勝蔵「セザンヌの研究」『アトリエ』no. 318、1953年5月、pp. 1-82

外山 卯三郎「セザンヌの研究-1-」『造形美術』1号、1953年5月、pp. 51-61

外山 卯三郎「セザンヌの研究-2-」『造形美術』3号、1953年7月、pp. 221-231

江上波夫「セザンヌの家」『藝術新潮』1953年9月、pp. 42-45.

森芳雄「セザンヌ、医師ガッシェの家」『美術手帖』no.73、1953年9月、pp. 56-57.

江上 波夫「セザンヌの家」『芸術新潮』1953年9月、pp. 42-45,

末松 正樹「セザンヌ以後の静物画」『アトリエ』no. 325、1953年12月、pp. 58-67

メルローポンティ モーリス「セザンヌの疑惑」『美術批評』no. 36、1954年12月、pp. 27-46

仲田 定之助「ポール・セザンヌ『春の郊外』」『ニューエイジ』1955年1月

岩山 三郎「ゴヤとセザンヌ以後 : Hans Sedlmayrの近代絵画論」『研究』6号、1955年3月、pp. 30-49

岩山 三郎「ゴヤとセザンヌ以後」『神戸大学文学会研究』6号、1955年4月

ベルナール、有島 生馬 [訳]「回想のセザンヌ」『文芸』1955年10月

山崎 義彦「書評 ヘルマン・マイヤー著『リルケのセザンヌ体験』」『美学』1956年3月、pp. 76-77

三雲祥之助「ポール・セザンヌ：人と作品」『美術手帖』1956年9月、pp.12-22.

藤井令太郎ほか「セザンヌから何を受け取ったか」『美術手帖』1956年9月、pp.23-25.

中山 公男「セザンヌ論」『別冊みづゑ』13号、1956年9月

大沢 武雄「セザンヌの不安」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』3号、1957年

服部 知文「セザンヌーその造形理念と近代意識ー」『高知大学学術研究報告』5号、1957年3月
pp. 1-10

林文雄「セザンヌ：その生活と芸術 1」『みづゑ』no.639、1958年7月

林文雄「セザンヌ：その生活と芸術 2」『みづゑ』no.640、1958年10月、pp. 44-54.

針生一郎「この存在のドラマから何を学ぶべきか」（「特集：ポール・セザンヌ」）『美術手帖』
1960年1月号、pp. 7-9

宮川淳「その生涯」（「特集：ポール・セザンヌ」）『美術手帖』1960年1月号、pp. 10-20

柳亮、三雲祥之助（対談）「作品の分析」（「特集：ポール・セザンヌ」）『美術手帖』、1960年1
月号、pp. 21-57.

中山公男「記録された言葉から眼は考える」(「特集：ポール・セザンヌ」)『美術手帖』、1960年1月号、pp. 58-65.
 福沢一郎「その芸術からなにを享けたか?：剛直な意志への共感」(「特集：ポール・セザンヌ」)『美術手帖』1960年1月号、pp. 66-67.
 井上長三郎「その芸術からなにを享けたか?：前向きの制作態度を」(「特集：ポール・セザンヌ」)『美術手帖』1960年1月号、pp. 67-68.
 高階秀爾「絵画への礎石」(「特集：ポール・セザンヌ」)『美術手帖』、1960年1月号、pp. 75-78
 上村 弘雄「リルケとセザンヌ」『関西大学文学論集』10巻6号、1961年1月
 中鉢 敦子「セザンヌの視覚」『美学』12巻3号、1961年12月、pp. 39-42
 朝吹 登水子「セザンヌ盗難事件」『芸術新潮』1962年6月、pp. 136-138
 吉川逸治「セザンヌ」『芸術新潮』1962年12月号、pp.36-43.
 河内 清「『制作』l'Oeuvreをめぐる：セザンヌとゾラ」『人文論集』16号、1965年、pp. 113-130
 角 英祐「セザンヌとリルケ」『ドイツ文学』34号、1965年3月
 村木 明「セザンヌはいくらで買えるか?」『美術手帖』no. 268、1966年5月、pp. 52-58,
 藤井令太郎「セザンヌの技法—そのシステムティックな追求」(「特集：ポール・セザンヌ：近代絵画の巨匠・2」)『美術手帖』1967年2月号、pp. 23-24.
 高階秀爾「ポール・セザンヌ—その生涯のエピソード」(「特集：ポール・セザンヌ：近代絵画の巨匠・2」)『美術手帖』、1967年2月号、pp. 25-34.
 伊藤廉(編)「セザンヌ—その言葉」(「特集：ポール・セザンヌ：近代絵画の巨匠・2」)『美術手帖』1967年2月号、pp. 35-38.
 岡田 隆彦「セザンヌとゾラ--二人の出会い-6-」『三彩』215号、1967年6月、pp. 78-79
 大沢 武雄「セザンヌの作品研究」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』13号、1967年12月、pp. 79-96
 末永 照和「セザンヌ空間の構造：『サント・ヴィクトワール山』連作を中心に」『美学』18巻3号、1967年12月、pp. 24-34
 高橋巖「ヨーロッパの闇と光 (7) <セザンヌ>」『芸術新潮』1968年7月、pp.146-150.
 高階秀爾「現代への道標：セザンヌ・見たまえ、あの青を一<水浴図>をめぐる」『美術手帖』1969年1月号、pp. 125-137.
 島田 紀夫「セザンヌ,女性水浴図の展開」『文化』32巻4号、1969年3月、pp. 115-142
 池上 忠治「ゾラの『制作』とセザンヌ」『美学』20巻1号、1969年6月、pp. 35-44
 稲田 伊久穂「リルケ -セザンヌの芸術との出会い」『人文學』113号、1969年8月、pp. 15-33
 高松次郎「一枚の絵：ポール・セザンヌ“舟にて”水彩」『みづゑ』no.776、1969年9月、pp. 63-67.

- 西脇順三郎「セザンヌの水彩―“ヨーロッパ巨匠水彩素描展”を見て―」『芸術新潮』1971年7月、pp.130-131
- 大久保 喬樹「芸術と芸術家の危機--セザンヌとピカソ」『海』3巻13号、1971年12月、pp. 158-163
- 林 文雄「セザンヌ芸術の軌跡」『文化評論』126号、1972年2月、pp. 123-140
- 新木 正之介「ハーバート・リードとセザンヌおよびピカソ」『研究年報』20号、1973年、pp. 267-287
- 堀 涼助「リルケのセザンヌ体験におけるKunstdingの展開と生の問題」『九州産業大学教養部紀要』9巻2号、1973年1月、pp. 153-162
- 村松英子「セザンヌがやってくる」『うえの』no.179、1974年3月、pp. 16-17.
- 千足伸行「セザンヌ展について」『うえの』no.180、1974年4月、pp. 12-15.
- 武者小路実篤「セザンヌの本物」『うえの』no.180、1974年4月、pp. 2-3.
- 栗津則雄「I. セザンヌへの接近」(「特集：はじめてのセザンヌ展」)『芸術新潮』1974年4月、pp.13-18.
- 小川国夫「II. 冷静な熱狂」(「特集：はじめてのセザンヌ展」)『芸術新潮』1974年4月、pp.19-21.
- 中原祐介・高松次郎(対談)、「ポール・セザンヌと現代美術」(特集：「セザンヌ＝自然存在の絶対化」)『みづゑ』no.829、1974年4月号、pp.31-34；pp.44-48.
- 林 文雄「モナリザ展・セザンヌ展・ワイエス展(美術展望)」『文化評論』156号、1974年7月、pp. 150-153
- 村山 知義「セザンヌとレオナルド--二つの展覧会に際して」『民主文学』1974年、pp. 156-162,
- 秋山 泉「対照的空間の研究-1-ポ-ル・セザンヌ」『研究論叢 第3部 芸術・体育・教育・心理』24号、1975年、pp. 99-114
- 浅野 春男「ポール・セザンヌの芸術思想」『哲学会誌』3号、1975年11月、pp. 47-63
- 大島 一彦「ヘミングウェイとセザンヌ」『英文学』44号、1976年3月、pp. 139-150
- 末永照和「超主題へのイメージ」(特集「セザンヌの誘惑」)『美術手帖』1977年7月号、pp. 78-97.
- 千足伸行「未完成のなかの完成」(特集「セザンヌの誘惑」)『美術手帖』1977年7月号、pp. 98-111.
- 李禹煥「セザンヌあるいは絵画の誕生」(特集「セザンヌの誘惑」)『美術手帖』1977年7月号、pp. 114-131.
- 阿武正幸「到達された中断：セザンヌの絵画と連作の展開」(特集「セザンヌの誘惑」)『美術手帖』1977年7月号、pp. 134-151.
- 木島俊介「＜セザンヌの座標＞：セザンヌとドラクロワ」(特集「セザンヌの誘惑」)『美術手帖』1977年7月号、pp.112-113；「サロンとセザンヌ」、*ibid.*、pp.132-133.
- 小川国夫「＜セザンヌの座標＞：ギュスターヴ・ジェフロワ」『美術手帖』、1977年7月号(特集「セザンヌの誘惑」)、p. 117；「セザンヌの手紙」、*ibid.*、p.121；「ジョアシャン・ガスケ」、*ibid.*、

p.122; 「落選画家サロン」、*ibid*、p.126; 「アンブロワーズ・ヴォラール」、*ibid*、p.128; 「セザンヌとモデル」、*ibid*、p.137、 「エミール・ベルナール」、同、p.139 ; 「セザンヌと宗教」、*ibid*、p.143.

末永照和「セザンヌの誘惑：現代への問いかけ」『みづゑ』no.877、1978年4月、pp. 50-51.

西尾 巖「セザンヌ、スタインとヘミングウェイ--初期短篇群の構図」『英語青年』1978年10月、pp. 447-448

浅野 春男「セザンヌとプーサン : refaire Poussin sur nature」考(大会報告)『美學』29巻3号、1978年12月、p. 53

高橋 誠「P・セザンヌとD・H・ロレンス--現象学的考察 (「美術手帖」創刊30周年記念芸術評論佳作入選作) 』『美術手帖』no. 446、1979年3月、pp. 246-260

木島 俊介「セザンヌに学ぶモジリアニ(展覧会から)」『みづゑ』no. 895、1979年10月、pp. 56-69

Leo Steinberg (著)、岩原 明子 (訳)「ピカソのキュビズム-1-セザンヌへの抵抗--ピカソの『三人の女』をめぐって」『美術手帖』no. 455、1979年10月、pp. 214-232

Leo Steinberg (著)、岩原 明子 (訳)「ピカソのキュビズム-2-セザンヌへの抵抗--ピカソの『三人の女』をめぐって」『美術手帖』no. 456、1979年11月、pp. 182-199

Steinberg Leo [著]岩原 明子 [訳]『美術手帖』「ピカソのキュビズム-3-セザンヌへの抵抗--ピカソの『三人の女』をめぐって」no. 458、1979年12月、pp. 218-239

洲之内 徹「気まぐれ美術館-73-セザンヌの塗り残し」『芸術新潮』1980年1月、pp. 104-109

末永 照和「セザンヌの印象主義時代-2-」『桜美林論集 一般教育篇』7号、1980年 pp. 105-117

浅野 春男「セザンヌとベルナール」『研究年報』28号、1981年、p. 77-96

末永 照和「セザンヌの『トランプをする人びと』その主題と図式」『桜美林論集 一般教育篇』8号、1981年、pp. 129-146

松浦 寿夫「具象絵画の革命=セザンヌから今日まで--歴史の廃墟(展覧会)」『美術手帖』no. 497、1982年6月、pp. 202-215

安達 肆郎「セザンヌの経験-1-」『八代学院大学紀要』22号、1982年6月、pp. 50-66

安達 肆郎「セザンヌの経験-2-」『八代学院大学紀要』23号 1982年12月、pp. 39-60

末永 照和「セザンヌの構成的時代-1-」『桜美林論集 一般教育篇』9号、1982年、pp. 3-13

吉田 秀和「続・調和の幻想-3-ゴッガンからセザンヌへ」『海』1983年3月、pp. 220-229

吉田 秀和「続・調和の幻想-4-ゴッガンからセザンヌへ-2-」『海』1983年4月、pp. 298-312

吉井 長三「最後のセザンヌ ―眼の人小林秀雄を囚えた美」(特集:「異才」二つの眼)『芸術新潮』1983年5月、p. 110

吉田 秀和「続・調和の幻想-6-セザンヌにおける『線』」『海』1983年7月、pp. 204-217

吉田 秀和「続・調和の幻想-7-セザンヌとパースペクティヴ」『海』1983年8月、pp. 174-189

- 田中 英道「ル・ベンス派の『メレアグロスとアタランテ』とセザンヌの未公開デッサン」『美術史学』5号、1983年、pp. 1-24
- 島田 紀夫「セザンヌの<男性水浴図>再考」『実践女子大学文学部紀要』25号、1983年3月、pp. 19-39
- 永井 隆則「セザンヌと後世代」『研究紀要』4号、1983年3月、pp. 23-53
- 島田 紀夫「一九〇〇年代のパリ画壇とピカソ--ピュヴィ・ド・シャヴァンヌとセザンヌのはざまで」(特集：ピカソの世界)『三彩』通号427号、1983年4月、pp. 45-51
- 池上 忠治 [編解説]「特集：印象派の徹底研究--セザンヌは近代絵画の<父>か」『芸術新潮』1984年1月、pp. 40-79
- 麻生 三郎ほか「画家が語る『私の印象派体験』 (特集：印象派の徹底研究--セザンヌは近代絵画の<父>か)『芸術新潮』1984年1月、pp. 62-63
- 吉田 秀和「続・調和の幻想-13-セザンヌの静物画」『海』1984年4月、pp. 154-171
- 吉田 秀和「セザンヌ」『文学界』1984年6月、pp. 144-151
- 末永 照和「セザンヌの構成的時代-2-」『桜美林論集 一般教育篇』11号、1984年、pp. 73-85
- 安達 肆郎「セザンヌの経験-3-」『八代学院大学紀要』24号、1983年6月、pp. 27-51
- Gowing Lawrence (著) 松浦 寿夫 (訳)「アート・リーディング--組織化された感覚の論理--セザンヌ晩年の作品をめぐって-1-」『美術手帖』no. 511、1983年6月、pp. 208-215
- Gowing Lawrence (著) 松浦 寿夫 (訳)「アート・リーディング--組織化された感覚の論理--セザンヌ晩年の作品をめぐって-2-」『美術手帖』no. 512、1983年7月、pp. 166-173
- Gowing Lawrence (著) 松浦 寿夫 (訳)「アート・リーディング--組織化された感覚の論理--セザンヌ晩年の作品をめぐって-3-」『美術手帖』no. 514、1983年8月、pp. 166-172
- Gowing Lawrence (著) 松浦 寿夫 (訳)「アート・リーディング--組織化された感覚の論理--セザンヌ晩年の作品をめぐって-4完-」『美術手帖』no. 515、1983年9月、pp. 164-170
- 小林 成子「セザンヌ論からみたロレンスの実体のせまり方：old Adamを求めて」『Alfalfa』no. 9、1985年7月、pp. 1-16
- 島田紀夫「セザンヌは後期印象派かー “ポスト・インプレッショニズム”のなかのセザンヌ像」(特集：セザンヌ)『三彩』468号、1986年6月、p.48, pp.65-66.
- 浅野 春男「セザンヌとガスケ」(特集：セザンヌ)『三彩』468号、1986年9月、pp. 67-70
- 若桑みどり「破壊者としてのセザンヌ」『ユリイカ』1996年9月
- 末永 照和「セザンヌとパリ・コミュニケーション--印象派前夜のセザンヌ」『実践女子大学文学部紀要』43号、2000年

Renoir

- 柳宗悦「ルノアーと其一派」『白樺』第2巻第3号、1911(明治44)年3月、pp.1-11

- 有島壬生馬「ルノアールのムラン・ド・ラ・ギャレット」『白樺』第2巻第3号、1911（明治44）年3月、pp.104-109
- 記者「ルノワール翁の消息」（梅原龍三郎からの手紙）『白樺』第2巻第10号、1911（明治44）年10月、p. 93
- 「ルノアールに関する諸家の感想（抄訳）・上」『美術新報』第13巻第7号、1914（大正3）年5月、pp. 12-14.
- 「ルノアールに関する諸家の感想（抄訳）・2」『美術新報』、第13巻第8号、1914（大正3）年6月、pp. 11-15.
- 高村眞夫「名画解題-11: 光を浴びたる少女の胴、アウグスト・ルノア筆」『中央美術』、1916年9月号、pp.80-81
- 石井柏亭「ルノアの畫の記憶」『美術月報』、1920（大正9）年1月、198号, pp. 8-9.
- 柚木久太「ルノワール氏の展覧会」『美術月報』、1920（大正9）年1月、198号, p. 9.
- 三輪 福松「ルブラン夫人とルノワールの母子像--心うつ愛情」『婦人朝日』1948年10月、pp. 6-7
- 今泉篤男「ルノアール『裸婦』原色版解説」『美術手帖』no.17、1949年5月、pp. 64-65.
- 大久保泰「ルノワール追想」『みづゑ』no.523、1949年6月号、pp. 33-37.
- 伊藤廉「ピエール・オウギュスト・ルノアル、水浴 : Pierre Auguste Renoir, Torse de baigneuse」『美術手帖』no.34、1950年9月、pp. 74-75.
- 矢代 幸雄「ルノアールと黒」『世界』49号、1950年1月、pp. 106-111
- 矢代 幸雄「随想ルノアール」『芸術新潮』1950年1月、pp. 47-57
- 矢代 幸雄「随想ルノアール」『芸術新潮』1950年2月、pp. 79-91
- 伊藤 廉「ピエール・オウギュスト・ルノアル『水浴』」『美術手帖』no. 34、1950年9月、pp. 75-76
- 山下 新太郎「ルノワールの回想」『アトリエ』no. 288、1951年1月、pp. 35-41
- レオン・ウェルト「ルノワール」『みづゑ』no.539、1950年9月号、pp. 9- 12; ill. pp. 8-21.
- 大久保 泰「ルノアール『裸婦』解説」『美術手帖』no. 44、1951年6月、pp. 10-14
- 福島 繁太郎「ルノアール口絵解説」『別冊文芸春秋』no. 22、1951年7月、pp. 235-238
- 宮本三郎「若き日のルノアール」『美術手帖』no.52、1952年1月、p. 66.
- 碓伊之助「ポール・セザンヌ、風景（水彩）」『美術手帖』no.59、1952年8月、pp.66-67.
- 久保守「ルノアル、書いているココ／Pierre Auguste Renoir, Coco Écrivant」『美術手帖』no.69 1953年5月、pp. 76-77
- 梅原 竜三郎「ルノワールの追憶」『文芸』1955年10月
- 光益 徹也「ルノアールの『アルジェリアの女を装うパリジエヌ』について」『静岡大學教育学部研究報告』10号、1959年、pp. 80-84

光益 徹也「ルノアールの『アルジェリの女を装うパリジェンヌ』について」『静岡大学教育学部研究報告』10号、1960年4月

大久保泰「ルノワールの人生」(特集：オーギュスト・ルノワール)『美術手帖』no.170、1960年3月、pp. 31-43.

高野三三男、久保守(対談)「ルノワールの芸術」(特集：オーギュスト・ルノワール)『美術手帖』no.170、1960年3月、pp. 44-66.

高階秀爾「ルノワール—1884年の危機」『みづゑ』no.659、1960年1月、pp. 51-59.

成瀬 不二雄「題材から見た初期のフランス印象派絵画—モネとルノアールとの『ラ・グルヌイエール』を中心として」『神戸大学文学会研究』24号、1961年3月、pp. 67-101.

梅原龍三郎「婦人像」『三彩』no.171、1964年3月、p.49.

伊藤廉「手法とその意味」『三彩』no.171、1964年3月、p.49-55.

嘉門 安雄「ルノワール『アルジェリア風のパリの女たち』一館一品・国立西洋美術館」『日本美術工芸』317号、1965年2月

嘉門安雄「ルノワールの『裸婦』：名作ギャラリー・8」『みづゑ』no.751、1967年8月号、pp. 16-18,

大久保 泰「ルノワールの技法—パリ女にギリシャの神性を」(特集：「近代美術の巨匠(4)—ルノワール」)『美術手帖』no. 281、1967年4月、pp. 46-56, 59

高階 秀爾「ルノワール—その生涯のエピソード」(特集：「近代美術の巨匠(4)—ルノワール」)『美術手帖』no. 281、1967年4月、pp. 30-45

柳亮「ルノワール—その言葉」(特集：「近代美術の巨匠(4)—ルノワール」)『美術手帖』no. 281、1967年4月、pp. 60-63

小山田 二郎「ルノワール『浴女』(一枚の絵)」『みづゑ』no. 779、1969年12月、pp. 40-44

大島 清次「文明批評家としての画家異説・ルノワール論」(特集：ルノワール没後六十年)『美術手帖』no. 455、1979年10月、pp. 94-111

永田力「多作家ルノワール—マチエールとモチーフ」(特集：「ルノワール没後六十年」)『美術手帖』no. 455、1979年10月、pp. 118-127

阿部 信雄、水沢 勉「ルノワール=メモワール」(特集：ルノワール没後六十年)『美術手帖』no. 455、1979年10月、pp. 97, 101, 105, 109, 112-117

梅原 竜三郎「ルノワールの追憶」(特集：「梅原竜三郎」)『三彩』no. 448、1985年1月、pp. 8, 25-26

宮崎 克己「ルノワール再考・1："手の人"ルノワールの"革新"」(特集：好悪を超えたルノワール)『芸術新潮』1993年8月、pp. 15-21

宮崎 克己「ルノワール再考・2:華麗なる交遊録」(特集：好悪を超えたルノワール)『芸術新潮』1993年8月、pp. 41-46

赤瀬川原平ほか「ルノワール嫌いの私が推すこの1点」(特集：好悪を超えたルノワール)

『芸術新潮』1993年8月、pp. 56-66

高橋明也「ルノワールの黒」(特集：好悪を超えたルノワール)『芸術新潮』1993年8月

Monet

山下新太郎「コローとモネ」『美術新報』、第12巻10号、1913年8月号、p. 6

Huneker、薄東鴨生[訳]「印象主義論：1. モネ論」『美術新報』第15巻第12号、1916年10月、pp. 15-20.

今泉篤男「モネ『柳に水』(解説)」『美術手帖』no. 5、1948年5月、p. 15

伊吹武彦「モネーが見た青色について」『美術手帖』no.5、1948年5月号、p. 2-4.

岡田哲「古典鑑賞：クロード・モネ『庭にて』(解説)」『アトリエ』268号、1949年5月、p. 42

児島喜久雄「モネ筆『柳に水』(解説)」『美術研究』1949年5月、p. 50

安部 幸毅「モネとセザンヌ」『スケッチ』26号、1949年12月、pp.29-31

柳亮「バチニオルの仲間—マネ、モネ、ピサロ、シスレー」『美術手帖』52号、1952年1月、p. 5-8

碓 伊之助「クロード・モネ『チューリップの畠』解説」『美術手帖』no. 56、1952年5月、pp. 10-11

大久保泰「モネ：海」『美術手帖』no.71、1953年7月、pp. 90-91

鍋井克之「風の吹く風景：モネの風景画」『芸術新潮』1954年8月号、pp.76-78.

三輪鄰「モネと印象主義」『萌春』17号、1955年2月、pp. 11-13

仲田定之助「クロード・モネ『菖蒲』(解説)」、『ニューエイジ』第7巻第4号、1955年4月、pp. 66-68

富永惣一「モネーの復活」『芸術新潮』1957年4月号、p. 65-68.

伊藤廉「モネの『睡蓮』(松方コレクションI)」『みづゑ』1959年6月、p. 77

大森啓助「モエ『波立つトゥルーヴィルの海岸』(解説)」『みづゑ』no. 651、1959年7月、pp. 10-11

「死後三十三年、あらたに見直されるモネ(海外短信)」『美術手帖』no. 162、1959年9月、p. 119

柳亮「印象派と抽象主義：見直されたモネ」、『みづゑ』no.656、1959年12月、pp.21-28.

大河内信敬「モネーの再認識と抽象画」『萌春』74号、1959年12月、pp. 32-36

村田潔「印象派の巨匠とクロード・モネ—印象主義の方法序説」『文化』、発行：東北大学文学部、1960年秋、第24巻第3号、pp.56-71.

大島清次「クロード・モネ：その生涯」(特集：モネ)『美術手帖』、1960年11月号、pp.51-61.

宮本三郎・徳大寺公英(対談)「科学の詩人・モネの芸術：光の色彩分割から抽象空間の表現へ」(特集：モネ)『美術手帖』、1960年11月号、pp. 62-82.

成瀬 不二雄「題材から見た初期のフランス印象派絵画--モネとルノアールとの「ラ・グルヌイエール」を中心として」『研究』(神戸大学文学会) 通号 24、1961 年

田中岑「モネーの新しさ」『藝術新潮』1961 年 8 月号、pp. 117-118.

江藤淳「モネの見た闇—睡蓮のなかのワグナー」『藝術新潮』1961 年 11 月号、pp. 69-72.

福永武彦「芸術の慰め：連載第 18 回」『芸術生活』第 16 巻第 10 号(通巻 187 号)、1963 年 10 月、pp. 58-67

坂崎 乙郎「抽象の源流を探る(15)：モネ」『三彩』199 号、1966 年 4 月、pp. 57-60.

池上忠治「新発見のモネ：ミッシェル・モネの思い出」『藝術新潮』1966 年 6 月号、pp. 11-14.

高階秀爾「クロード・モネ—その生涯のエピソード」(特集：近代美術の巨匠・1：クロード・モネ)『美術手帖』1967 年 1 月号、pp. 6-21

宮本三郎「モネの技法：プラスチックからピトレスクへ」(特集：近代美術の巨匠・1：クロード・モネ)『美術手帖』1967 年 1 月号、pp. 22-39

辻邦生「モネ—その言葉」(特集：近代美術の巨匠・1：クロード・モネ)『美術手帖』1967 年 1 月号、pp. 40-43.

中山公男(序)、黒江光彦(編)、「日本所在のクロード・モネの作品」『西洋美術館年報』、no.2、1968 年、pp.2-23

「5 億円のモネ—ロンドン(海外の話題)」『美術手帖』no. 294、1968 年 2 月、p. 33

三輪 福松・大柳 英二 訳「美術家の手紙・モネ」『三彩』no.239、1969 年 1 月、pp. 46-49

「クロード・モネの回顧展(ワールド・トピックス)」『みづゑ』no. 782 号、1970 年 3 月、p. 61

渡辺 恵美子「或る老婦人のモネへの追憶」『心』1970 年 07 月、pp. 109-113

「秘蔵品の多いモネ名作展」『藝術新潮』1970 年 11 月、p. 24

桑原住雄「クロード・モネ展」『美術手帖』1970 年 11 月号、pp. 100-101.

「モネの“不肖の息子”が残したコレクション」『週刊新潮』16 巻 30 号、1971 年 7 月 31 日、p. 21

「モネ所蔵コレクション初公開(ワールドスナップ)」『芸術新潮』1971 年 9 月、p. 132

黒江光彦「プールヴィルの海—モネの作品の改題について」『国立西洋美術館年報』no.5、1972 年 3 月、pp. 8-13.

田中英道「モネと日本浮世絵」『国立西洋美術館年報』no.6、1973 年 3 月、pp. 33-43.

「モネ展とサンパウロ美術館展」『芸術新潮』1973 年 5 月、p. 36

窪田般彌「クロード・モネ展(鑑査席)水の戯れ」『芸術生活』285 号、1973 年 5 月、pp. 163-165

吉村貞司「印象主義が日本に与えたもの—モネ・コラン・黒田清輝」(特集：クロード・モネ--印象主義と日本の洋画)『三彩』302 号、1973 年 5 月、pp. 27-32.

佐々木剛三「日本における日本と西洋--比較美術論的明治美術論」(特集：クロード・モネ--印象主義と日本の洋画)『三彩』302 号、1973 年 5 月

- 村木明「モネ展（マルチプル・アイ）」『みづゑ』818号、1973年5月、p. 83
- 鈴木慶則「死角の絵画9：モネの視線」『芸術生活』289号、1973年9月、pp. 66-67
- 山田智三郎「世界のオークションに選ぶ『空想美術館』11—モネ“ポルト・コトンの尖頭岩”」『芸術新潮』第26巻12号、1975年、pp. 168-169
- 饗庭孝男「モネとバシュラル」『ふらんす』1978年4月号、pp. 39-42
- 宗左近「西欧美術家論 XI モネ」『茶道の研究』第23巻第6号、pp. 58-69
- 「メトロポリタン美術館のモネ展（ワールドスナップ）」『芸術新潮』1978年6月、p. 79
- 舟木力英「クロード・モネの水辺風景画のモチーフ—日本版画との比較」『美術史学』創刊号、1978年9月、pp. 71-90
- 阿部信雄「ロイ・リキテンシュタインとクロード・モネ」『美術手帖』no. 439、1978年10月、p. 106
- 長谷川智恵子「美術館巡り IV パリのモネ美術館」『絵』177号、1978年11月、pp. 40-42
- Daniel Wildenstein (著)、岩原 明子(訳)「モネのジヴェルニー (ジヴェルニーのモネ—印象主義を越えて)」『みづゑ』通号 883号、1978年10月
- 梅田一穂「絵を読む 15 モネと現代」『中美』299号、1980年3月、pp. 26-29
- 三木多聞「話題：石元泰博のモネ“睡蓮”大接写」『芸術新潮』、1980年5月号、pp.37-42（石元泰博氏によるモネ作品の拡大写真：pp.37-41）
- 「美術館便り・ジヴェルニーの奇蹟（海外通信）」『絵』198号、1980年8月、p. 27
- 長谷川智恵子「美術館巡り XVI ジヴェルニーのクロード・モネ美術館」『絵』203号、1981年1月、p. 27
- 吉川逸治「モネのジヴェルニーの庭を見物して」『学鑑』第78巻第1号、1981年1月、pp. 28-31
- 川俣晃自「モネの睡蓮の賦」『流域』3号、1981年1月、pp. 2-5
- 馬淵明子「視体験の芸術」『美術手帖』、1981年6月号（特集「モネの連作」）、pp.81-95.
- 早見堯・堀浩哉・諏訪直樹（対談）、「選ばれた水面」『美術手帖』、1981年6月号（特集「モネの連作」）、pp.96-111.
- 大森達次「洋書・完全さの探求—G. Seiberling 『Monet's Series』」（書評）『美術手帖』491号、1982年1月、pp. 34-35
- 有川治男「雪のアルジャントゥイユ」『文化庁月報』161号、1982年2月、p. 29
- 塚本邦雄「モネの“睡蓮”（絵画百花園）」『古沢岩美美術館月報』、no.83、1982年6月、p. 2-3
- 大森 達次「風景画における意味の解読--Paul Hayes Tucker:Monet at Argenteuil(美術の本棚)」『季刊みづゑ』（通号 924）[1982.09]
- 高橋明也「印象派の巨匠（モネ展から）」『アトリエ』、668号、1982年10月、pp. 49-56
- 馬淵 明子「クロード・モネの《ラ・ジャポネーズ》をめぐって（クロード・モネ<特集>）」『三

彩』通号 421 号、pp. 49-57、1982 年 10 月

高橋 明也「クロード・モネのモチーフ」(特集:クロード・モネ)『三彩』通号 421 号、1982 年 10 月、pp. 58-60

「モネと日本人」(取材帖 No.15)『絵』225 号、1982 年 11 月、pp. 33-34

小川英二「ロシア・アヴァンギャルドとモネ(美術)」『Will』1 巻 6 号、1982 年 11 月、p. 1

芥川喜好「モネという画家の意味—印象派の巨人『モネ展』」(今日の文化展望欄)『中央公論』97 巻 12 号、1982 年 11 月、pp. 378-380

有川治男「《舟遊び》—水面への転回点」『視る』186 号、1982 年 12 月、pp. 2-3

浅野春男「モネ、或はジャポニズムの精神」『三彩』437 号、1984 年 2 月、pp. 111-112 (G.Aitken et M.Delafond, *La Collection d'Estampes japonaises de Claude Monet à Giverny* 書評)

小林利延「クロード・モネ浮世絵版画コレクション」『ジャポネズリー研究学会会報』第 3 号、1984 年 3 月、pp. 11-29

松浦寿夫「印象主義の脱構築」『美術手帖』539 号、1985 年 2 月、pp. 258-259 (J.Rewald & F. Weitzenhoffer (ed), *Aspects of Monet* 書評)

浅野春男「モネ、或は視覚の悦楽」『三彩』451 号、1985 年 4 月、p. 125-127

大森達次「芸術的前衛と政治的前衛—マネとモネ(アートルीडィング)」『美術手帖』546 号、1985 年 7 月、pp. 169-175

新開和代「クロード・モネの家(パリ便り)」『絵』260 号、1985 年 10 月、p. 32

六人部昭典「モネ書簡(1890 年)における『瞬間性』と『積藁』連作」『美術史』vol.35、no.1 (通巻 119 号) 1986 年 1 月、pp. 15-27

藤枝 晃雄「美術の時代=批評の現在-3-クロード・モネ「印象・日の出」--支持体を意識させない絵画 /美術手帖.(通号 576) [1987.03]、pp. 136-141

六人部昭典「モネの歩み—人生篇」(特集:なんと素晴らしい!! モネの眼)『芸術新潮』43 巻 11 号、1992 年 11 月、pp. 13-37

六人部昭典「モネの“眼”を解く鍵—作品篇」(特集:なんと素晴らしい!! モネの眼)『芸術新潮』43 巻 11 号、1992 年 11 月、pp. 39-57

布施英利「モネの“眼”診断書」(特集:なんと素晴らしい!! モネの眼)『芸術新潮』43 巻 11 号、1992 年 11 月、pp. 63-65

「北川村モネの庭 フランス印象派絵画の巨匠クロード・モネの庭園を再現」『公園緑地建設産業』15(10) (通号 316) [2000.10]

小坂智子「『モネの庭』を巡って—ジヴェルニーから日本へ—」『長崎国際大学論叢』第 6 巻、2006 年 1 月、pp. 17-24.

Écrit d'Hideo Kobayashi, critique littéraire et artistique

小林秀雄『小林秀雄全集：第10巻「ヴァン・ゴッホ」』新潮社、1979年

小林秀雄『小林秀雄全集：第11巻「近代絵画」』新潮社、1979年

- Articles des grands quotidiens parus lors des expositions

* Articles publiés par l'organisateur uniquement, sauf l'Exposition Monet en 1970 et 1981

Exposition Van Gogh en 1958 organisée par Yomiuri Shimbun

今泉篤男「ファンゴッホの少年時代」『読売新聞』（夕刊）、1958年9月6日、p. 3

高見順「その愛とこの美 3：ファン・ゴッホの生涯と芸術」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月1日、p. 3

高見順「その愛とこの美 4：ファン・ゴッホの生涯と芸術」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月2日、p. 3

「第二便も着く：ゴッホ展作品」『読売新聞』（日刊）、1958年10月3日、p. 9

高見順「その愛とこの美 5：ファン・ゴッホの生涯と芸術」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月3日、p. 3

高見順「その愛とこの美 6：ファン・ゴッホの生涯と芸術」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月4日、p. 3

高見順「その愛とこの美 7：ファン・ゴッホの生涯と芸術」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月6日、p. 3

高見順「その愛とこの美 8：ファン・ゴッホの生涯と芸術」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月7日、p. 3

高見順「その愛とこの美 9：ファン・ゴッホの生涯と芸術」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月8日、p. 3

高見順「その愛とこの美 10：ファン・ゴッホの生涯と芸術」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月9日、p. 3

高見順「その愛とこの美 11：ファン・ゴッホの生涯と芸術」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月10日、p. 4

「すばらしいカラーテレビ。美術教育にも絶好。ファン・ゴッホ展一行も感嘆」『読売新聞』（日刊）、1958年10月11日、p. 9

高見順「その愛とこの美 12：ファン・ゴッホの生涯と芸術」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月11日、p. 3

矢代幸雄「ゴッホ展から 1：春の幸福感『緋桃』（モーブの思い出）」『読売新聞』（夕刊）、1958年10月13日、p. 1

ハンマーヘル、富永惣一ほか（座談会）「あすファン・ゴッホ展開く：その人と芸術を語る座談会」『読売新聞』（日刊）、1958 年 10 月 14 日、p. 7

益田義信「ゴッホ展から 2：強い素描『モンマルトル風景』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 14 日、p. 1

小林秀雄「精神の美しき戦い：ファン・ゴッホ展によせて」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 14 日、p. 3

「ファン・ゴッホ展の幕ひらく：圧倒される美しさ」『読売新聞』（日刊）、1958 年 10 月 15 日、p. 9

「両陛下ゴッホ展へ：一点ずつ熱心にご鑑賞」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 15 日、p. 1

田村泰次郎「ゴッホ展から 3：魂のほむら『ひまわり』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 16 日、p. 1

野間清六「ゴッホ展から 4：明るい悟り『悲しむ老人』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 18 日、p. 1

亀井勝一郎「ゴッホ展から 5：燃える生命『けし畑』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 20 日、p. 1

今泉篤男「ゴッホ展から 6：病室の力作『心善きサマリア人』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 21 日、p. 1

武者小路実篤「ゴッホ展から 7：なじみの顔『郵便配達夫ルーラン』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 22 日、p. 1

中島建蔵「ゴッホ展から 8：食い入る魅力『月夜のカフェー』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 23 日、p. 1

木下順二「ゴッホ展から 9：奇妙な美しさ『俳優の顔』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 25 日、p. 1

宮本三郎「ゴッホ展から 10：孤独なカゲ『踏切番小屋』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 29 日、p. 1

勅使河原蒼風「ゴッホ展から 11：永遠の幸福感『アルルの少女』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 11 月 1 日、p. 1

林武「ゴッホ展から 12：天上の延びる『糸杉』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 11 月 3 日、p. 1

式場隆三郎「ゴッホ展から 13：酷評の力作『白い帽子の農婦』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 11 月 6 日、p. 1

青野季吉「ゴッホ展から 14：大地の盛り上がり『かこいのある野原』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 11 月 8 日、p. 1

里見勝蔵「ゴッホ展から 15：天才の仕事『帽子をかぶった自画像』」『読売新聞』（夕刊）、1958

年 11 月 10 日、p. 1

茅誠司「ゴッホ展から 16：強烈な刺激『三本の木』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 11 月 13 日、p. 1

草野心平「ファン・ゴッホ展から 17：疲れた人間『教会』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 11 月 15 日、p. 1

岡鹿之助「ファン・ゴッホ展から 18：“偉大な色彩”『アルルの跳ね橋』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 11 月 17 日、p. 1

碓伊之助「ファン・ゴッホ展から 19：日本画の香り『落ち日の柳』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 11 月 18 日、p. 1

円地文子「ファン・ゴッホ展から 20：生命の悲しみ『子守(ルーラン夫人)』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 11 月 19 日、p. 1

東山魁夷「ファン・ゴッホ展から 21：自然と団体『木の習作』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 11 月 20 日、p. 1

宇佐見英治「ファン・ゴッホ展から 22：“清澄”の探求『秋景習作』」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 11 月 21 日、p. 1

徳大寺公英「読書：ファンゴッホについての本。充実した伝記」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 22 日、p. 3

「“美術の秋をさらう”ファン・ゴッホ展」『読売新聞』（夕刊）、1958 年 10 月 26 日、p. 1

Exposition Renoir en 1967 organisée par Mainichi Shimbun

「ルノワール展、8日から上野松坂屋で開幕」『毎日新聞』（朝刊）、1967年8月4日、p. 14

荒木道子「ルノワール展への招待・1：あふれる生命力」『毎日新聞』（夕刊）、1967年8月5日、p.1

水原秋桜子「ルノワール展への招待・2：純粹の自然美」『毎日新聞』（夕刊）、1967年8月7日、p.1

「ルノワール展きょう開く」『毎日新聞』（朝刊）、1967年8月8日、p.14

「ルノワール展開く：早朝から学生らいっぱい」『毎日新聞』（夕刊）、1967年8月8日、p. 6

大竹省二「ルノワール展への招待・3：恍惚の境地に誘う」『毎日新聞』（夕刊）、1967年8月9日、p. 2.

「華やかに、幅ひろく：ルノワール展レセプション」『毎日新聞』（夕刊）、1967年8月9日、p. 14

遠山慶子「ルノワール展への招待・4：生きているものの幸せ」『毎日新聞』（夕刊）、1967年8月10日、p. 1

清水多嘉示「ルノワール展への招待・5：輝きに満ちた調和」『毎日新聞』（夕刊）、1967年8月11日、p. 1

大島辰雄「ツイッギーとルノワールの女：ルノワール展によせて」『毎日新聞』（夕刊）、1967年8月14日、p. 3

「好評ルノワール展カタログ：実費で郵送します」『毎日新聞』（夕刊）、1967年8月19日、p. 8
「ルノワール展東京展終わる」『毎日新聞』（朝刊）、1967年8月21日、p. 14

Exposition Monet en 1970 organisée par Asahi Shimbun

* Aucun article d'Asahi, mais celui de Tōkyō Shimbun, Yomiuri, Nikkei

寺田千壘「モネ名作展」『東京新聞』（夕刊）、1970年10月9日、p. 10

(丈)「モネ名作展」『読売新聞』（夕刊）、1970年10月16日、p. 7

高階秀爾「クロード・モネ《ラバクルの日没》」『日本経済新聞』（朝刊）、1970年11月26日、p. 25

Exposition Renoir en 1971 organisée par Yomiuri Shimbun

「開かれたルノワール／東京・芝浦」『読売新聞』（朝刊）、1971年9月28日、p. 14

「近づくルノワール展」『読売新聞』（日曜版）、1971年10月3日、p. 23

「ルノワール展開会式、きょうからオープン」『読売新聞』（朝刊）、1971年10月12日、p. 14

高階秀爾「特集：ルノワール展への招待」『読売新聞』（朝刊）、1971年10月12日、p. 25

梅原龍三郎（インタビュー）「私のルノワール（特集：ルノワール展への招待）」『読売新聞』（朝刊）、1971年10月12日、p. 26

嘉門安雄「輝く色彩の饗宴（特集：ルノワール展への招待）」『読売新聞』（日曜版）、1971年10月12日、p. 27

川口松太郎「幸福な画家ルノワール」『読売新聞』（朝刊）、1971年10月12日、p. 27

「光と色彩の賛歌：ルノワール展」『読売新聞』（朝刊）、1971年10月12日、p. 28

「美への陶醉：ルノワール展開幕の朝」『読売新聞』（夕刊）、1971年10月12日、p. 3

「ルノワール展／主催：読売新聞社（社告）」『読売新聞』（朝刊）、1971年10月14日、p. 14

芝木好子「ルノワール展への招待・1：清純な官能」『読売新聞』（夕刊）、1971年10月15日、p. 1

山本太郎「ルノワール展への招待・2：内に秘めた美」『読売新聞』（夕刊）、1971年10月16日、p. 1

沢野久雄「ルノワール展への招待・3：『華麗な女』予告」『読売新聞』（夕刊）、1971年10月18日、p. 1

平山郁夫「ルノワール展への招待・4：豊醇な幻想」『読売新聞』（夕刊）、1971年10月21日、p. 1

井出一太郎「ルノワール展への招待・5：巨匠の自信」『読売新聞』（夕刊）、1971年10月22日、p. 1

瀬木慎一「ルノワール展への招待・6：印象派の頂点」『読売新聞』（夕刊）、1971年10月23日、p. 1

Exposition Monet en 1973 organisée par Yomiuri Shimbun

「『モネ展』 荷ほどき」『読売新聞』（朝刊）、1973年3月21日、p. 22

高階秀爾「純粋な眼のドラマ：モネの人と作品」『読売新聞』（夕刊）、1973年3月28日、p. 7

「モネ展のために来日したフランソワ・ドビュッス氏」『読売新聞』（朝刊）、1973年3月31日、p. 6

「モネの全容ここに：モネ展から」『読売新聞』（朝刊）、1973年4月1日、p. 25

小林勇「モネ展への招待・1：水を愛した画家」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月2日、p. 1

安岡章太郎「モネ展への招待・2：“光の魔術”体験」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月3日、p. 1

嘉門安雄「モネ展への招待・3：大地のぬくもり」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月5日、p. 1

東山魁夷「モネ展への招待・4：日本画に近い感覚」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月6日、p. 1

坂上弘「モネ展への招待・5：青年らしい憧憬」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月7日、p. 1

安東次郎「モネ展への招待・6：“白の光景”たしか」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月9日、p. 1

瀬木慎一「モネ展への招待・7：無人の人間風景」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月12日、p. 1

沢野久雄「モネ展への招待・8：黒のなまめかしさ」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月13日、p. 1

宮本三郎「モネ展への招待・9：無限のアルモニー」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月14日、p. 1

田中記者「モネと私：松方竹子さんの思い出」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月19日、p. 7

石川達三「モネ展を見て：光と色のハーモニー」『読売新聞』（夕刊）、1973年4月23日、p. 7

日本美の立場から見たモネ展『読売新聞』（朝刊）、1973年4月24日、p. 15

Exposition Cézanne en 1974 organisée par Yomiuri Shimbun

「『セザンヌ展』 荷解き／上野・国立西洋美術館」『読売新聞』（朝刊）、1974年3月14日、p. 18

池上忠治「セザンヌと日本“かつてみたことのない芸術”」『読売新聞』（夕刊）、1974年3月20日、p. 7

「セザンヌ、美の殉教者」『読売新聞』（朝刊）、1974年3月29日、pp. 22-23

「よみうり寸評（セザンヌ展）」『読売新聞』（夕刊）、1974年3月30日、p. 1

山田智三郎「セザンヌ展に寄せて」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月1日、p. 5

「セザンヌ展のために来日した巨匠のひ孫フィリップ・セザンヌさん」『読売新聞』（朝刊）、1974年4月2日、p. 7

辻邦生「セザンヌ展の世界・1：空気のきらめき」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月2日、p. 1
河野多恵子「セザンヌ展の世界・2：臍脂が美しい」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月2日、p. 1
「セザンヌ展開催記念特別講演会／読売新聞社（社告）『読売新聞』（朝刊）、1974年4月3日、p. 18
脇田和「セザンヌ展の世界・3：未完成の魅力」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月4日、p. 1
富永惣一「セザンヌ展の世界・4：粘り、澄んだ筆」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月6日、p. 1
田村隆一「セザンヌ展の世界・5：肉眼でこそ『読売新聞』（夕刊）、1974年4月9日、p. 1
「セザンヌ展」『読売新聞』（朝刊）、1974年4月12日、p. 17
河盛好蔵「セザンヌ展の世界・6：甘さ殺して『読売新聞』（夕刊）、1974年4月15日、p. 1
丸谷才一「セザンヌ展の世界・7：最高の達成」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月16日、p. 1
野口弥太郎「セザンヌ展の世界・8：躍動する精神」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月17日、p. 1
杉山寧「セザンヌ展の世界・9：生きている余白」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月18日、p. 1
田中澄江「セザンヌ展の世界・10：みなぎる優しさ」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月22日、p. 1
「読売創刊100年記念セザンヌ展」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月29日、p. 10
高階秀爾「セザンヌ：人と芸術」『読売新聞』（夕刊）、1974年4月30日、p. 5
「『セザンヌ』再放送を」『読売新聞』（朝刊）、1974年5月10日、p. 12

Centenaire de l'impressionnisme en 1974 organisée par Yomiuri Shimbun

「印象派100年展：光と色彩の巨匠たち：読売新聞社（社告）」『読売新聞』（朝刊）、1974年7月
某日、p. 18
「光と色彩の巨匠たち：印象派100年展」『読売新聞』（夕刊）、1974年7月24日、p. 4
中山公男「印象派と日本人（特集：光と色彩の系譜：印象派100年展）」『読売新聞』（朝刊）、1974
年7月25日、p. 22
「エピソード：モネの義妹ら3人の女流画家：未公開の傑作も多い（特集：光と色彩の系譜：印
象派100年展）」『読売新聞』（朝刊）、1974年7月25日、p. 23
村木明「印象派の誕生：100年展によせて」『読売新聞』（夕刊）、1974年8月1日、p. 5
「印象派“アンコール展”：上野松坂屋本館」『読売新聞』（夕刊）、1974年11月7日、p. 3
「印象派100年展：読売新聞社（社告）『読売新聞』（夕刊）、1974年11月9日、p. 18

Exposition Van Gogh en 1976 organisé par Tôkyô Shimbun

藤枝静男「ゴッホ展十選・1：明るく平和な日々『ヒバリのいる麦畑』」『東京新聞』（夕刊）、1976
年10月27日、p. 1
嘉門安雄「ゴッホ展十選・2：熱狂の底にも孤愁『自画像』」『東京新聞』（夕刊）、1976年10月
28日、p. 1

中野孝次「ゴッホ展十選・3：つらさに耐える尊さ『馬鈴薯を食べる人々』『東京新聞』（夕刊）、1976年10月29日、p.1

猪熊源一郎「ゴッホ展十選・4：デッサンの神様『黄色い背景の花瓶のアイリス』『東京新聞』（夕刊）、1976年10月30日、p.1

澤野久雄「ゴッホ展十選・5：日本に幻想託す『大橋 あたけの夕立』『東京新聞』（夕刊）、1976年11月1日、p.1

富山秀男「ゴッホ展十選・6：ミレーへの共感『種子をまく人』『東京新聞』（夕刊）、1976年11月2日、p.1

宗左近「ゴッホ展十選・7：始原と終末の炎『サント・マリー・ド・ラ・メールの浜の小舟』『東京新聞』（夕刊）、1976年11月4日、p.1

栗津則雄「ゴッホ展十選・8：心の微妙な均衡『果樹園 アルルの眺め』『東京新聞』（夕刊）、1976年11月5日、p.1

中山公男「ゴッホ展十選・9：調和とリズム『アルプスの丘陵を遠望する麦畑』『東京新聞』（夕刊）、1976年11月6日、p.1

向井潤吉「ゴッホ展十選・10：詩趣あふれる情景『モンマルトルの菜園の眺め』『東京新聞』（夕刊）、1976年11月8日、p.1

「ゴッホ展に贈る話題：日本紹介のナゾとける：故斎藤与里画伯、パリで“対面”感動：1908年の回顧展：遺品から出品目録』『東京新聞』（朝刊）、1976年11月8日、p.15

坂崎乙郎「ゴッホへの旅・1』『東京新聞』（夕刊）、1976年11月?日、p.3

坂崎乙郎「ゴッホへの旅・2』『東京新聞』（夕刊）、1976年11月9日、p.3

坂崎乙郎「ゴッホへの旅・3：断固決めた“自分の道”浮世絵に魅せられた魂』『東京新聞』（夕刊）、1976年11月10日、p.3

坂崎乙郎「ゴッホへの旅・4：描き抜いたデッサン：テオとも別れ生き急ぐ』『東京新聞』（夕刊）、1976年11月11日、p.3

坂崎乙郎「ゴッホへの旅・5：自己を放棄しない態度：制作では正常の“狂気”』『東京新聞』（夕刊）、1976年11月12日、p.7

徳田良仁「ゴッホの狂気』『東京新聞』（夕刊）、1976年12月2日、p.7

Exposition Renoir en 1979 organisée par Yomiuri Shimbun

「ルノワール展開催記念：講演と映画の集い／読売新聞社（社告）」『読売新聞』（朝刊）、1979年9月4日、p.22

「“あふれる光彩”にため息：ルノワール、まず83点届く』『読売新聞』（朝刊）、1979年9月5日、p.22

「ルノワールの世界：講演会と映画上映会」『読売新聞』、1979年9月20日、p. ?

嘉門安雄「官能と色彩の世界（ルノワール展）1：豊かな健康感」『読売新聞』（夕刊）、1979年9月20日、p. 1

草野心平「官能と色彩の世界（ルノワール展）2：善意と生命感」『読売新聞』（夕刊）、1979年9月21日、p. 1

久保守「官能と色彩の世界：ルノワール展・3：優雅な色醸す」『読売新聞』（夕刊）、1979年9月22日、p. 1

「ルノワール展：読売新聞社（社告）」『読売新聞』（朝刊）、1979年9月24日、p. 22

辻邦生「ルノワール展：華麗な女性賛歌」『読売新聞』（朝刊）、1979年9月24日、p. 25

村木明「絵に生きた巨匠の全容：ルノワール展」『読売新聞』（朝刊）、1979年9月24日、p. 26

「特集：ルノワール展」『読売新聞』（朝刊）、1979年9月24日、p. 25-27

阿部昭「官能と色彩の世界（ルノワール展）4：愛情ほのぼの」『読売新聞』（夕刊）、1979年9月25日、p. 1

「ルノワール展開会式」『読売新聞』（朝刊）、1979年9月26日、p. 22

中山公男「官能と色彩の世界（ルノワール展）5：画商モデルに」『読売新聞』（夕刊）、1979年9月26日、p. 1

「女性賛歌に酔う：ルノワール展に長い列」『読売新聞』（夕刊）、1979年9月26日、p. 11

「恩師とキャンパスの“対話”」『読売新聞』（朝刊）、1979年9月27日、p. 22

田中澄江「官能と色彩の世界（ルノワール展）6：女人への畏怖」『読売新聞』（夕刊）、1979年9月27日、p. 1

「名作『ピアノに寄る』も到着」『読売新聞』（朝刊）、1979年9月28日、p. 22

フランソワ・ドールト（François Daulte）、「ルノワールと南仏・上」『読売新聞』（夕刊）、1979年10月2日、p. 9

フランソワ・ドールト（François Daulte）、「ルノワールと南仏・下」『読売新聞』（夕刊）、1979年10月3日、p. 9

「日本テレビ『美の世界』『ルノワール』色彩鮮やか」『読売新聞』（夕刊）、1979年10月4日、p. 7

「開催中：ルノワール展 伊勢丹美術館／主催：読売新聞社（社告）」『読売新聞』（朝刊）、1979年10月7日、p. 22

梅原竜三郎「ルノワールと私・1」『読売新聞』（夕刊）、1979年10月11日、p. 14

福島慶子「ルノワールと私・2」『読売新聞』（夕刊）、1979年10月13日、p. 10

「ルノワールと私・3：奔放初公開は明治26年：反響ゼロ」『読売新聞』（夕刊）、1979年10月15日、p. 10

「ルノワールと私・4：華やかな真珠色」『読売新聞』（夕刊）、1979年10月16日、p. 10

「ルノワールと私・5：“官能に魅せられ」『読売新聞』（夕刊）、1979年10月17日、p. 10

「ルノワールと私・6：世界から“集めた”『ルーブル』ぼやく」『読売新聞』（夕刊）、1979年10月22日、p. 14

「広告：お知らせ：ルノワール展：読売新聞社」『読売新聞』（朝刊）、1979年10月22日、p. 28

「ルノワール展、あと10日限り 伊勢丹美術館／主題：読売新聞社（社告）『読売新聞』（朝刊）、1979年10月27日、p. 22

「ルノワール研究の第一人者ドールト氏が本社訪問」『読売新聞』（夕刊）、1979年11月8日、p. 14

Exposition “Monet, Renoir, Bonnard” en 1979 organisée par Tōkyō Shimbun

「紙上公開：モネ・ルノワール・ボナール展」『東京新聞』（夕刊）、1979年8月29日、pp. 17-19
三浦朱門「光と色彩の画家・1：ルノアール『胸に花を飾る少女』」『東京新聞』（夕刊）、1979年9月3日、p. 1

田崎廣助「光と色彩の画家・2：モネ『ジュヌヴィエールの平原』」『東京新聞』（夕刊）、1979年9月4日、p. 1

高田博厚「光と色彩の画家・3：ボナール『化粧室の女』」『東京新聞』（夕刊）、1979年9月5日、p. 1

富永惣一「光と色彩の画家・4：ルノアール『泉のそばの少女』」『東京新聞』（夕刊）、1979年9月6日、p. 1

黒江光彦「光と色彩の画家・5：モネ『ジヴェルニーのポプラ並木』」『東京新聞』（夕刊）、1979年9月7日、p. 1

穴沢一夫「ボナール『縫い物をする女』」『東京新聞』（夕刊）、1979年9月8日、p. 1

Exposition Monet en 1981 organisée par le Musée Seibu

* Articles de Tōkyō Shimbun, Nikkei, Mainichi (Aucun journal ne collabora à ce projet)

武田千壘「モネ展、鈴木政夫石彫展」『東京新聞』（夕刊）、1981年5月8日、p. 24

滝梯三「アングル展、モネ展、エッシャー展」『日本経済新聞』（朝刊）、1981年5月12日、p. 24

「ドイツ美術500年展、モネ展、香月泰男展」『毎日新聞』（夕刊）、1981年5月21日、p. 5

Exposition Monet en 1982 organisée par Yomiuri Shimbun

「印象派の巨匠モネ展：10月9日から国立西洋美術館で」『読売新聞』（朝刊）、1982年8月29日、p. 14

八重樫春樹「視覚の革命—自然の印象を明るく（モネ展から）」『読売新聞』（朝刊）、1982年10月5日、p. 27

芥川喜好「“今日の顔”モネ展に来日したジェルマン・バザンさん」『読売新聞』（夕刊）、1982年10月7日、p. ?

「モネ展：いよいよ明日から開幕」『読売新聞』（夕刊）、1982年10月7日、p. ?

芥川喜好「光と色、刻々の変化を追って」『読売新聞』（夕刊）、1982年10月7日、p. 1

「『モネ展』熱いどよめき：開会式に内外から1500人」『読売新聞』（朝刊）、1982年10月9日、p. 22

芥川喜好「光の追跡者：モネ展・1：揺れ動く水、その一瞬」『読売新聞』（夕刊）、1982年10月12日、p. 14

芥川喜好「光の追跡者：モネ展・2：煙に吸い寄せられ」『読売新聞』（夕刊）、1982年10月13日、p. 14

芥川喜好「光の追跡者：モネ展・3：枯れ葉のにおいがする」『読売新聞』（夕刊）、1982年10月14日、p. 14

芥川喜好「光の追跡者：モネ展・4：時間をとらえた」『読売新聞』（夕刊）、1982年10月15日、p. 14

芥川喜好「光の追跡者：モネ展・5：遠近法も消え去って・・・」『読売新聞』（夕刊）、1982年10月18日、p. 14

高階秀爾「モネ展」『読売新聞』（夕刊）、1982年10月22日、p. 7

Exposition Van Gogh en 1985 organisée par Tôkyô Shimbun

池上忠治「炎の軌跡：ゴッホ展・1：ドラクロワを模写『善きサマリア人』」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月4日

吉田秀和「炎の軌跡：ゴッホ展・2：漂う無力感と反抗『向日葵』」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月5日

「ゴッホ展」『東京新聞』（朝刊）、1985年10月7日

千足伸行「炎の軌跡：ゴッホ展・3：妖気漂うまなざし『自画像』」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月7日

「ゴッホ展：展示作業始まる」『東京新聞』（朝刊）、1985年10月8日

小川国夫「炎の軌跡：ゴッホ展・4：内に秘めた忍耐力『職工』」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月8日

瀬木慎一「炎の軌跡：ゴッホ展・5：満ちあふれる感性『花咲く梅の木』」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月11日

前川誠郎「炎の軌跡：ゴッホ展・6：太陽、浮世絵の感化『種播く人』」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月12日

前川誠郎「魅了 炎の軌跡：ゴッホ展開幕、早朝から行列」『東京新聞』夕刊、1985年10月12日

「試写室から：『ゴッホ—さまよえる情熱の魂』『東京新聞』（朝刊）、1985年10月12日

匠秀夫「炎の軌跡：ゴッホ展・7：真実追求への執念『歩きはじめ（ミレーによる）』」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月14日

栗津則雄「炎の軌跡：ゴッホ展・8：端的な思想の表現『疲れ果てて』」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月15日

池田満寿夫「炎の軌跡：ゴッホ展・9：普及への夢破れて『馬鈴薯を食べる人々』」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月16日

黒江光彦「炎の軌跡：ゴッホ展・10：安息への期待込め『ゴッホのアルルの寝室』」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月17日

高階秀爾「ゴッホ芸術の足跡と新しい視点：『ゴッホ展』記念シンポジウム（上）」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月24日

高階秀爾「作品に影響及ぼす新解釈：『ゴッホ展』記念シンポジウム（下）」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月28日

熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・1」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月29日

熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・2」『東京新聞』（夕刊）、1985年10月30日

熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・3」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月2日

熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・4」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月5日

熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・5」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月6日

熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・6」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月7日

「ワンショット：“種播く人”あやかり大躍進を：塚本委員長『ゴッホ展』楽しむ」『東京新聞』（朝刊）、1985年11月8日

熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・7」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月8日

「ゴッホ展」『東京新聞』（朝刊）、1985年11月10日

高山辰雄「ゴッホ展を見て：心をゆすぶる生へのおもい」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月10日

荻原葉子「ゴッホ展を見て：逆境の中の作品に久々、身の緊る思い」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月12日

熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・8」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月12日

沢野久雄「ゴッホ展を見て：人間の不思議さと怖ろしさを感じる」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月13日

熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・9」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月13日

中村吉右衛門「ゴッホ展を見て：すごいインパクト『・・・アルルの寝室』」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月14日

熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・10」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月14日

「ゴッホ展入場20万人：にっこり女子大生牧野さん」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月14日
布田恭子（主婦）『『ゴッホ展』—私なりの感想』『東京新聞』（朝刊）、1985年11月15日
渡邊文雄「ゴッホ展を見て：カンバスをかけあふれ出る本流」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月15日
森下洋子「ゴッホ展を見て：自画像の目の中に愛に動く心が宿る」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月16日
井上道義「ゴッホ展を見て：『作品』と『演奏』の差 紙一重は何なのだ」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月18日
佐藤信「ゴッホ展を見て：人間への温かさも悲劇の中に閉ざし」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月19日
熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・11」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月19日
熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・12」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月20日
熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・13」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月21日
熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・14」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月22日
熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・15」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月26日
熊田亨（パリ特派員）「ゴッホ・最後の肖像・16」『東京新聞』（夕刊）、1985年11月27日

- Articles sur la collection Matsukata

Asahi Shimbun

坂崎担「欧州六国の名品揃ひ。松方氏が更に蒐めた九百点、ロダンだけでも四十点。仏政府から勲章を受く」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1921年10月26日、p. 5

「川崎の飛んだまきぞえ。松方氏が欧州で買集めた美術品差し押えらる」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1927年7月6日、p. 1

「逸品ぞろいの泰西古名画 我美術界を喜ばす松方コレクションの公開」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1928年2月29日、p. 7

「近く返るか松方コレクション」『朝日新聞』（東京／朝刊）『朝日新聞』、1953年2月23日、p. 7.

「旧松方コレクション展開く」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1953年3月19日、p. 7

「“旧松方コレクション展”より」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1953年3月25日、p. 6

「“旧松方コレクション展”より」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1953年3月31日、p. 6

「日本へ還る：松方コレクション」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1953年7月1日、p. 7

「松方コレクションを一堂に陳列：フランス美術館新設」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1953年12月4日、p. 7

「旧松方コレクションの受入れ」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1953年12月8日、p. 3

「松方コレクション」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1954年1月5日、p. 3

「フランス美術館」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1954年1月11日、p. 1

「フランス美術の殿堂に：北区元古河邸に誘致の計画」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1954年1月12日、p. 8

「表慶館に内定す：松方コレクションの受け入れ」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1954年1月21日、p. 7

「これ以上は許せない」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1954年2月28日、p. 3

「東京誘致が決定的 “フランス美術館”の建設」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1954年3月11日、p. 7

「松方コレクション受入れ具体策成る：新たに美術館建設」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1954年4月1日、p. 7

「募金方法等で協議、松方コレクション建設連盟」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1954年5月18日、p. 7

「一億八千万円を支出：松方コレクション受入れに」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1954年5月28日、p. 7

「旧松方コレクション受入れ：フランス美術館敷地決る」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1954年12月25日、p. 8

「日置老人、パリに死す：松方コレクション戦災から守りぬく」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1955年1月22日、p. 7

「外観は“カタツムリ” ル・コルビュジェ構想まとまる：国立西洋美術館」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1956年5月5日、p. 7

「今秋、日本へ返還：旧松方コレクション」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1958年3月10日、p. 9

「西洋美術館の開館遅れる：フランスの政情で」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1958年11月14日、p. 9

「三月には日本へ：松方コレクション仏で内定」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1958年12月5日、p. 11

「開館は五月上旬ごろ：旧松方コレクション」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1959年1月5日、p. 3

「松方コレクション三七六点：積出しは三月リスト届く」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年1月21日、p. 9

「譲渡の調印式：松方コレクション：対日関係」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年1月24日、p. 11

「四月十日に横浜着：浅間丸で、松方コレクション」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年2月1日、p. 11

「マルセイユを出港：松方コレクション」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年3月13日、p. 9

「帰ってくる『松方コレクション』」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年3月27日、p. 5

「横浜に着く：松方コレクション」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年4月16日、p. 10

「名品、次々に荷解き：松方コレクション」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1959年4月17日、p. 5

「六月十日に開く：松方コレクション」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年4月21日、p. 10

「松方幸次郎の第一回渡欧事情」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年4月22日、p. 10

「松方コレクション（1）クールベ『肌ぬぎの女』」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年4月28日、p. 7

「松方コレクション（2）マルケ『オロンヌの浜』」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年4月30日、p. 4

「松方コレクション（3）ロダン『接吻』」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年5月1日、p. 7

「松方コレクション（4）ドラクロワ『“サルダナバルの死”のための習作』」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年5月2日、p. 8

「松方コレクション（5）ルノワール『アルジェリア風俗をしたパリの女たち』」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年5月5日、p. 5

「松方コレクション（6）シニヤック『オンフルールの風景』」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年5月7日、p. 7

「松方コレクション（7）ブルデル『瀕死のサントール』」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年5月8日、p. 6

「松方コレクション（8）ドガ『化粧する女』」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年5月9日、p. 6

「松方コレクション（9）モネ『睡蓮』」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年5月11日、p. 9

「松方コレクション（10）ゴーガン『海辺に立つブルターニュの少女たち』」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年5月12日、p. 7

「松方コレクション：その四十年の話題」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年5月23日、p. 5

「西洋美術館に二つの悩み」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年6月1日、p. 12

「『地獄の門』とりつけ」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年6月5日、p. 10

「仏関係者に叙位叙勲：松方コレクション返還で」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1959年6月9日、p. 2

「西洋美術館：開館式：日仏代表お祝いの辞」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1959年6月10日、p. 5

「松方コレクション人気わく」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1959年6月22日、p. 10

「両陛下：西洋美術館をご覧」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1959年6月29日、p. 7

「仏外相らに旭日章：松方コレクション返還」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1959年10月10日、p. 1

「社告：松方コレクション名作選抜展」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1960年5月12日、p. 10

「きょうから一般公開：松方コレクション選抜展」『朝日新聞』（東京／朝刊）、1960年5月14日、p. 11

「松方コレクション名作選抜展」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1960年5月22日、p. 5

「松方巡回展」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1960年12月12日、p. 5

「松方コレクション：主要作品は国内に」『朝日新聞』（東京／夕刊）、1984年4月6日、p. 16

Yomiuri Shimbun

「松方侯爵邸へ運ばれた百余の泰西名画：昨日画伯連が招かれて鑑賞」『読売新聞』（朝刊）、1920年4月4日、p. 5

「光風会の連中が近く運動に着手。関税で行きなやむ松方氏の美術品輸入問題で」『読売新聞』（夕刊）、1926年2月15日、p. 6

「松方氏蒐集の洋画展」『読売新聞』（朝刊）1928年3月11日、p. 4

「松方展：『水門』／コンステブル」『読売新聞』（朝刊）1928年3月13日、p. 4

武者小路実篤「無題」『読売新聞』（朝刊）、1928年3月19日、p. 4

「松方氏蒐集展きょうから」『読売新聞』（朝刊）、1931年5月7日、p. 7

石井柏亭「松方展の英国画」『読売新聞』（朝刊）、1931年5月19日、p. 4

「名画も一役ご奉公：松方コレクション、ロンドンで売り立て」『読売新聞』（朝刊）、1939年8月20日、p. 7

「寄贈の形式で松方コレクション返還、仏政府、条件付きで申し入れ」『読売新聞』（夕刊）、1953年12月3日、p. 3

フランス美術館設立委決まる。松方コレクション」『読売新聞』（朝刊）1953年12月11日、p. 7

「新美術館実現に努力。松方コレクション受け入れ委」『読売新聞』（朝刊）1954年1月23日、p. 7

「[気流] 新美術館を建設。シワ寄せの是正を」『読売新聞』（朝刊）、1954年6月6日、p. 2

「予算に2000万円。フランス美術館。サル館長の尽力で」『読売新聞』（朝刊）、1954年2月6日、p. 7

「松方コレクション」『読売新聞』（夕刊）、1954年2月6日、p. 2

「フランス美術館、上野に新築：3億で来年完成、凌雲院跡に」『読売新聞』（朝刊）、1954年4月1日、p. 7.

「財界から1億円：国立美術館建設に募集」『読売新聞』（朝刊）、1954年7月16日、p. 7

「美術界も協力：松方コレクション美術館建設の資金集め」『読売新聞』（朝刊）、1954年7月29日、p. 6

阿部展也「美術予算の不思議：ビエンナーレ日本館と旧松方コレクション」『読売新聞』（朝刊）、1954年11月17日、p. 6

「松方コレクション受入れ急ぐ：できれば年内着工：敷地決定に三者会談」『読売新聞』（朝刊）、1954年11月19日、p. 6

「文部省：予算を上程：松方コレクション」『読売新聞』（朝刊）、1954年12月1日、p. 7

「資金の予算化を：上野観光連盟推進申合せ：松方美術館の建設」『読売新聞』（朝刊）、1954年12月5日、p. 8

「上野凌雲院跡に決る：松方コレクション美術館」『読売新聞』（朝刊）、1954年12月25日、p. 7

「M.フランス首相、本社へ回答：平和協力へ全力：松方コレクション返還」『読売新聞』（朝刊）、1955年1月3日、p. 1

「旧松方コレクションの陰の功労者へ慰労金：保管責任者の故日置コウ三郎老」『読売新聞』（朝刊）、1955年1月22日、p. 7

「仏建築家コ氏に決る：松方コレクション美術館の設計」『読売新聞』（朝刊）、1955年1月29日、p. 7

「美術界でも5000万円：松方コレクション美術館設立：梅原氏ら募金の展覧会」『読売新聞』（朝刊）、1955年3月2日、p. 7

「“松方美術館”クワ入れ式」『読売新聞』（朝刊）、1955年3月18日、p. 7

「文化アタッシュとしてパリへ行く：寺中作雄」『読売新聞』（朝刊）、1955年9月8日、p. 2

「建築界の巨匠コ氏来日」『読売新聞』（朝刊）、1955年11月3日、p. 7

土方定一「成長する美術館：西洋美術館とベニスの日本館など」『読売新聞』（朝刊）、1955年11月15日、p. 8

「輸送力、大幅に増強：大蔵当局、与党へ原案説明」『読売新聞』（朝刊）、1957年1月16日、p. 1

「旧松方コレクション名作美術展：読売新聞社（社告）」『読売新聞』（朝刊）、1957年4月8日、p. 7

「世界の名画ぞろい：旧松方コレクション名作展：特別鑑賞会ひらく」『読売新聞』（夕刊）、1957年4月9日、p. 5

今泉篤男「収集の全容に驚く：旧松方コレクション名作美術展をみて」『読売新聞』（夕刊）、1957年4月12日

「義宮さま参観『旧松方コレクション名作展』へ」『読売新聞』（朝刊）、1957年4月21日

「松方コレクション返還：条件付で一部・仏議会に法案」『読売新聞』（朝刊）、1958年3月7日、p. 9

「今秋日本へ：松方コレクション」『読売新聞』（夕刊）、1958年3月9日、p. 3

「独立館に落着く：旧松方コレクション美術館」『読売新聞』（朝刊）、1958年4月25日、p. 9

「仏政府あらためて返還承認。松方コレクション」『読売新聞』（夕刊）、1958年12月3日、p. 7

「明春3月返還：松方コレクション」『読売新聞』（朝刊）、1958年12月5日、p. 9

「返還を正式に発表：松方コレクション」『読売新聞』（朝刊）、1958年12月20日、p. 9

「あす引取り：松方コレクション」『読売新聞』（夕刊）、1959年1月22日、p. 5

「引渡し協定調印：松方コレクション」『読売新聞』（朝刊）、1959年1月24日、p. 9

「絵画など375点：松方コレクション、正式リストとどく」『読売新聞』（朝刊）、1959年1月25日、p. 11

「浅間丸に決定：松方コレクション輸送」『読売新聞』（朝刊）、1959年2月1日にchい、p. 11

「仏から文化人を招く：松方コレクション受け入れで。閣議で了承」『読売新聞』（夕刊）、1959年3月3日、p. 5

「マルセイユを出港：松方コレクション」『読売新聞』（夕刊）、1959年3月12日、p. 7

「ニュースのうらおもて：日本に戻ってくる松方コレクション」『読売新聞』（朝刊）、1959年3月14日

「西洋美術館長に富永惣一氏」『読売新聞』（夕刊）、1959年4月3日、p. 1

「建物だけは完成：松方コレクションの西洋美術館。開館は6月半ば過ぎ」『読売新聞』（朝刊）、1959年4月8日、p. 10

「きょう横浜へ：松方コレクション」『読売新聞』（朝刊）、1959年4月15日、p. 11

「無事に横浜へ着く：松方コレクション376点」『読売新聞』（朝刊）、1959年4月16日、p. 9

「ロダンやルノアール：待ちきれず荷解き：松方コレクション、上野へ」『読売新聞』（夕刊）、1959年4月17日、p. 5

「あたらしく、すぐれた設備：ルコルビュジェ設計の国立西洋美術館」『読売新聞』（夕刊）、1959年4月20日、p. 3

宮本三郎「西洋美術館の印象：フランス的な空気」『読売新聞』（夕刊）、1959年4月23日、p. 4.

「西洋美術館から（1）モネ作『舟遊び』豊かな光と色のリズム」『読売新聞』（夕刊）、1959年4月29日、p. 4

「西洋美術館から（2）ルノアール作『アルジェリア風のパリ女』」『読売新聞』（夕刊）、1959年4月30日、p. 3

「西洋美術館から（3）ピサロ作『立話し』光にとける色のリズム」『読売新聞』（夕刊）、1959年5月6日、p. 3

「西洋美術館から（4）ロダン作『接吻』あふれる生命観」『読売新聞』（夕刊）、1959年5月12日、p. 3

「西洋美術館から（5）ドガ作『化粧する女』素描家の真価をみる」『読売新聞』（夕刊）、1959年5月20日、p. 3

「西洋美術館から（6）ゴーガン作『海辺に立つブルターニュの2章所』」『読売新聞』（夕刊）、1959年5月25日

「西洋美術館から (7) マルケ作『裸婦』ひめられた情熱」『読売新聞』(夕刊)、1959年5月27日、p. 3

「西洋美術館から (8) シャバンヌ作『貧しい漁夫』古典的なふんい気」『読売新聞』(夕刊)、1959年6月2日、p. 3

「来日の仏文化人一行出発。西洋美術館開館式」『読売新聞』(夕刊)、1959年6月6日、p. 5

「仏文化使節2陣つく」『読売新聞』(朝刊)、1959年6月9日、p. 11

「日本の美術館 (1) 国立西洋美術館。中心はロダンの彫刻」『読売新聞』(夕刊)、1959年6月9日、p. 3

富永惣一「鑑賞と研究の広場に。国立西洋美術館開館にあたって」『読売新聞』(夕刊)、1959年6月10日、p. 3

「国立西洋美術館にぎやかに開館式。日、仏の2000人が出席して」『読売新聞』(夕刊)、1959年6月10日、p. 5

「両陛下、名作をご鑑賞：西洋美術館へ」『読売新聞』(夕刊)、1959年6月29日、p. 2

「皇太子、松方コレクションご覧」『読売新聞』(夕刊)、1959年7月13日、p. 5

「松方コレクションをご覧：美智子妃殿下」『読売新聞』(夕刊)、1959年9月21日、p. 2

「仏外相らに勲章。松方コレクション返還で」『読売新聞』(夕刊)、1959年10月10日、p. 1

「22日に国立西洋美術館再開」『読売新聞』(夕刊)、1964年9月18日、p. 5

山田智三郎「美術館長の悩み・上」『読売新聞』(夕刊)、1973年5月11日、p. 7

Revues et magazines

坂井犀水「時言：松方氏の美術館」『美術月報』、第1巻第8号、1920年5月、p. 1.

藤島武二「松方幸次郎氏の蒐集品に就いて」『美術月報』、第1巻第8号、1920年5月、pp. 2-4

坂井犀水「松方氏蒐集の洋画」『美術月報』、第1巻第8号、1920年5月、pp. 4-5.

松方 三郎「松方コレクションについて」『美術手帖』通号 69、1953年、pp. 52-55.

徳大寺 公英「旧松方コレクション特別展覧会案内」『美術手帖』通号 70、1953年、pp. 44-53.

松方 三郎「松方コレクション・その後」『芸術新潮』1953年5月、pp. 186-190

佐々木 十九「松方コレクションの誕生」『実業の日本』56巻23号、1953年10月、pp. 119-121

松方 三郎「運命の美術品—松方コレクションについて」『世界週報』35巻4号、1954年、pp. 22-23

矢代幸雄「松方幸次郎：近代画家群別録」『芸術新潮』1955年、pp. 150-170.

田近憲三「返還される松方コレクション」『芸術新潮』1956年1月、pp. 268-270

村田良策「新設『西洋美術館』への疑惑—旧松方コレクションをめぐって」『芸術新潮』、1958年4月、pp. 161-170.

田中 卯三郎 他「積極的事業の先覚者松方コレクションの松方幸次郎氏(対談)」『海運』 通号 373 号、1958 年 10 月

矢代幸雄「松方コレクションの意義」『芸術新潮』(特集：国立西洋美術館の全貌--旧松方コレクション)、1959 年 4 月、p.113-121

土方定一他「新美術館に思う」『芸術新潮』(特集：国立西洋美術館の全貌--旧松方コレクション)、1959 年 4 月、pp. 122-131

「特集記事：開館までの 8 年」『芸術新潮』(特集：国立西洋美術館の全貌--旧松方コレクション)、1959 年 4 月、p. 132-137.

竹林賢「富永惣一—ぶらり見参」『美術手帖』no.158、1959 年 6 月、 pp. 5-12.

松方三郎「松方幸次郎とそのコレクション」(特集：松方コレクション)『美術手帖』no.159、1959 年 6 月号増刊、pp. 2-8.

佐藤忠良「彫刻：ロダン—巨大な足音—とブルデル」(特集「松方コレクション」)『美術手帖』no.159、1959 年 6 月号増刊、pp. 25-42.

嘉門安雄「絵画：19 世紀西洋美術史上の位置づけ：I・写実主義まで」(特集「松方コレクション」)『美術手帖』no.159、1959 年 6 月号増刊、pp. 43-79.

中山公男「絵画：19 世紀西洋美術史上の位置づけ：II・印象派以降」(特集「松方コレクション」)『美術手帖』no.159、1959 年 6 月号増刊、pp. 83-141

板倉準三「国立西洋美術館の完成まで」(特集「松方コレクション」)『美術手帖』no.159、1959 年 6 月号増刊、pp. 153-160.

富永惣一・三雲祥之助・瀬木慎一「松方コレクションを迎えて」(特集「松方コレクション」)『美術手帖』no.159、1959 年 6 月号増刊、pp. 161-172

矢田三千男「松方コレクション三千万円の秘密」『藝術新潮』1959 年 6 月号、pp. 213-215.

中山公男「松方コレクション II：ドガ、化粧する女」『みづゑ』通号 649 号、1959 年 6 月号、p.44.

宮本三郎「松方コレクション III：ルノワール、アルジェリア風のパリの女たち」『みづゑ』no.649、1959 年 6 月号、p.49.

嘉門安雄「松方コレクション IV：ルノワール、木かげ」『みづゑ』通号 649 号、1959 年 6 月号、p.59.

神代雄一郎「国立西洋美術館を見て」『みづゑ』通号 649 号、1959 年 6 月号、p. 70

伊藤廉「松方コレクション：モネの“睡蓮”」『みづゑ』通号 649 号、1959 年 6 月号、p. 77.

宮本三郎「西洋美術館の作品をみて」『三彩』通号 115 号、1959 年 6 月号、pp.29-31.

佐藤 久二「松方コレクションが初めて将来された時の憶い出」『三彩』通号 116 号、1959 年 7 月、pp. 56-58.

「特集・西洋美術館—松方コレクションの絵画」『みづゑ』通号 651 号、1959 年 7 月

宗左近「国立西洋美術館の墮落」『芸術新潮』、1960年7月号、pp. 233-239

嘉門 安雄「松方コレクション名作選抜展の感慨」『美術手帖』通号 175 号、1960年7月、pp. 153-157

ジャック・マレシャル「松方コレクションを修理する」『芸術新潮』1963年11月号、pp. 64-66.

- Articles sur la collection Ôhara et le Musée Ôhara

田口掬汀「仏国の現代名画：大原氏蒐集の展覧会を観る」『中央美術』、1921年5月号、pp. 6-25.

土方定一「開幕近い大原美術館『泰西名画展』世界に誇る収集」『読売新聞』（朝刊）、1954年2月17日、p. 8

武者小路実篤「大原コレクション」『芸術新潮』1959年4月号、pp. 57-60.

-Articles sur le Musée Hiroshima

「アート・ニュース：印象派の宝庫・ひろしま美術館開館」『芸術新潮』1978年11月、pp. 34-36

- Manuels scolaires pour la matière de l'art pour les collèges／Livres pour les enseignants

Éditions Mitsumura (Tôkyô)

梅原龍三郎（監修）造形教育研究会編著『造形 1』『造形 2』『造形 3』光村図書、1951年

梅原龍三郎監修；造形教育研究会編著『近代造形 1』『近代造形 2』『近代造形 3』光村図書、1953年

梅原龍三郎監修；造形教育研究会編著『造形 1』『造形 2』『造形 3』（改訂版）光村図書、1955年

山形寛ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』光村図書、1961年

山形寛ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』光村図書、1965年

伊藤廉ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』光村図書、1968年

伊藤廉ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』光村図書、1972年

伊藤廉ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』光村図書、1975年

伊藤廉ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』光村図書、1978年

河北倫明ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』光村図書、1981年

河北倫明ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』光村図書、1984年

河北倫明ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』光村図書、1987年

Éditions Kairyûdô (Tôkyô)

図工教育研究所（編）『図工 2』『図工 3』開隆堂、1954年

猪熊弦一郎、谷信一、山川忠義（監修）新造形教育研究会、図工教育研究所（編）『中学生の造形 1』『中学生の造形 2』『中学生の造形 3』開隆堂、1955年

猪熊弦一郎、谷信一、山川忠義監修；新造形教育研究会、図工教育研究所（編）『中学生の造形 1』『中学生の造形 2』『中学生の造形 3』開隆堂、1957年

日本造形教育研究会（編）『美術 1』『美術 2』『美術 3』開隆堂、1961年

日本造形教育研究会『美術 1』『美術 2』『美術 3』開隆堂、1965年

日本造形教育研究会『美術 1』『美術 2』『美術 3』開隆堂、1968年

日本造形教育研究会『美術 1』『美術 2』『美術 3』開隆堂、1971年

日本造形教育研究会『美術 1』『美術 2』『美術 3』開隆堂、1974年

日本造形教育研究会『美術 1』『美術 2』『美術 3』開隆堂、1977年

日本造形教育研究会『美術 1』『美術 2』『美術 3』開隆堂、1980年

日本造形教育研究会『美術 1』『美術 2』『美術 3』開隆堂、1983年

日本造形教育研究会『美術 1』『美術 2』『美術 3』開隆堂、1986年

日本造形教育研究会『美術 1』『美術 2』『美術 3』開隆堂、1989年

Éditions Nihon Bunkyo Shuppan (Ôsaka)

中学図画工作研究会『中学図画工作 1』『中学図画工作 2』『中学図画工作 3』日本文教出版、1955年

三苫正雄ほか『図画工作 1』『図画工作 2』『図画工作 3』日本文教出版、1957 年

倉田三郎ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』日本文教出版、1961年

倉田三郎ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』日本文教出版、1965年

倉田三郎ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』日本文教出版、1968年

倉田三郎ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』日本文教出版、1972年

倉田三郎ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』日本文教出版、1975年

倉田三郎ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』日本文教出版、1978年

倉田三郎ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』日本文教出版、1981年

倉田三郎ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』日本文教出版、1984年

倉田三郎ほか『美術 1』『美術 2』『美術 3』日本文教出版、1987年

Éditions Tôkyô Shoseki

安井曾太郎（編）『改訂新しい図画工作 中学校用 II』『改訂新しい図画工作 中学校用 III』東京書籍、1955年

林武ほか『新しい中学造形 1』『新しい中学造形 2』『新しい中学造形 3』東京書籍、1956年

林武、三島利正『新しい美術 1』『新しい美術 2』『新しい美術 3』東京書籍、1965年

高橋正人ほか『新編新しい美術 1』『新編新しい美術 2』『新編新しい美術 3』東京書籍、1967年

高橋正人ほか『新訂新しい美術 1』『新訂新しい美術 2』『新訂新しい美術 3』東京書籍、1969年

高橋正人ほか『新しい美術 1』『新しい美術 2』『新しい美術 3』東京書籍、1972年

高橋正人ほか『新訂新しい美術 2』『新訂新しい美術 3』東京書籍、1975年

淀井敏夫、藤沢典明、勝井三雄『新編新しい美術 1』『新編新しい美術 2』『新編新しい美術 3』東京書籍、1978年

Éditions Nihon Shoseki (Tôkyô)

勝見勝、稲村退三、小関利雄、山口正城、宮崎亀三郎ほか(編)『新造形美術 2』『新造形美術 3』日本書籍、1956年

勝見勝ほか『中学美術 1』『中学美術 2』『中学美術 3』日本書籍、1965年

勝見勝ほか『中学美術 1』『中学美術 2』『中学美術 3』日本書籍、1967年

Éditions Kokumin tosho kankô-kai (Tôkyô)

大学教育美術連盟(編)『中学造形美術 1』『中学造形美術 2』『中学造形美術 3』国民図書刊行会、1952年

勝見勝、稲村退三、小関利雄、山口正城(編集代表者)『新造形美術 2』『新造形美術 3』国民図書刊行会、1955年

Éditions Kyôiku Shuppan (Tôkyô)

後藤福次郎(編著)『最新造形 1』『最新造形 2』『最新造形 3』教育出版、1956年

後藤福次郎編著『改訂最新造形 1』『改訂最新造形 2』『改訂最新造形 3』教育出版、1956年

木下繁ほか『標準美術 1』『標準美術 2』『標準美術 3』教育出版、1961年

Éditions Gakkô Toshô (Tôkyô)

松原郁二ほか『中学校図画工作 1』『中学校図画工作 2』『中学校図画工作 3』学校図書、1957年

松原郁二ほか『中学校美術 1』『中学校美術 2』『学校美術 3』学校図書、1965年

Éditions Yamato Tosho Shuppan (Kôbé)

小磯良平、吉原治良（監修）新しい造形教育研究会（編）『新しい造形 1』『新しい造形 3』大和出版、1955年

小磯良平、吉原治良（監修）新しい造形教育研究会（編）『新しい造形 2』大和出版、1957年
柏井健一ほか『中学美術 1』『中学美術 2』大和図書出版、1964年

Éditions Kôdan-sha (Tôkyô)

田原輝夫、富永惣一、小池岩太郎（編）『中学の造形 I』『中学の造形 II』『中学の造形 III』（改訂版）大日本雄弁会講談社、1955年

田原輝夫、富永惣一、小池岩太郎（編）『中学の造形 I』『中学の造形 II』『中学の造形 III』大日本雄弁会講談社、1957年

Éditions Kyôiku Geijutsu-sha (Tôkyô)

日本教育美術協会編『中学の図画工作 造形 2』『中学の図画工作 造形 3』教育藝術社、1955年

新造形教育研究グループ（編）『新造形 1』『新造形 2』『新造形 3』教育藝術社、1956年

Autres éditeurs

石井柏亭（監修）倉田三郎、藤浦敏雄（著）『改訂新しい造形 1』『改訂新しい造形 2』『改訂新しい造形 3』春陽堂教育出版、1952年

後藤福次郎編著『最新造形 I』『最新造形 II』『最新造形 III』図画工作、1955年
色と形の研究会（編）『色と形 1』『色と形 2』『色と形 3』三省堂、1956年

- Collections des livres d'art (1949-1979)

* Nous ne pouvons pas connaître le nombre de volumes composant les collections, car les collections ne sont pas toujours complètes. Nous avons mentionné le nombre de volumes que nous avons pu constater.

『アルス美術文庫』アルス、1949-1950、9 vol.

vol. 1 : Gauguin ; vol. 2 : Van Gogh ; vol. 3 : Cézanne ; vol. 4 : Léonard de Vinci ; vol. 5 : Matisse ;
vol. 6 : Modigliani ; vol. 7 : Monet ; vol. 8 : Rouault ; vol. 9 : Vlaminck

『アテネびじゅつぶんこ』弘文堂、1952、7 vol.

vol. 1 : Picasso ; vol. 2 : Van Gogh ; vol. 3 : Utrillo ; vol. 4 : Matisse ; vol. 5 : Cézanne ; vol. 6 :
Degas ; vol. 7 : Rouault

座右宝刊行会（編）『現代世界美術全集』河出書房、1953-1954、14 vol.

vol. 1: Cézanne, Renoir, Van Gogh, Gauguin Seurat

『原色版美術ライブラリー』みすず書房、1955-1959、120 vol.

vol. 14/15 : Les impressionnistes ; vol. 27 : Gauguin ; vol. 24/27 : Cézanne ; vol. 45 : Seurat ;

vol.B1 : Degas ; vol. 41 : Monet ; vol. 32/46 : Renoir ; vol. 28/38 : Van Gogh

『講談社アートブックス』講談社、1955 年、37 vol.

vol. 2 : Van Gogh ; vol. 6 : Renoir ; vol. 7 : Cézanne ; vol. 13 : Gauguin ; vol. 30 : Degas

『フェーバー世界名画集』平凡社、1956-1958、16 vol.

La peinture byzantine ; Botticelli ; El Greco ; Bruegel ; Manet ; Renoir ; Degas ; Cézanne ; Gauguin ;

Van Gogh ; Toulouse-Lautrec ; Rousseau ; Matisse ; Dufy ; Chagall ; Klee

新規矩男ほか（編）『世界名画全集』平凡社、1959-62 年、46 vol.

vol.11 : L'époque impressionniste, Manet, Monet, Renoir, Degas ; vol.12 : Les impressionnistes :

Cézanne, Van Gogh, Gauguin / deuxième édition : vol.9 : Cézanne ; vol.10 : Van Gogh

『現代美術』みすず書房、1959-1964 年、26 vol.

vol. 3 : Cézanne ; vol. 6 : Van Gogh ; vol. 10 : Renoir ; vol. 14 : Gauguin ; vol. 18 : Degas ; vol. 22 :

Monet ;

座右宝刊行会（編）『世界の美術』河出書房新社、1962-1966 年、30 vol.

vol. 15 : Manet, Monet, Seurat ; vol. 16 : Cézanne ; vol. 17 : Renoir ; vol. 18 : Degas,

Toulouse-Lautrec ; vol. 19 : Van Gogh ; vol. 20 : Gauguin

『現代絵画』美術出版社、1961-1962 年、8 vol.

vol. 1 : Manet et Monet ; vol. 2 : Cézanne et Seurat ; vol. 3 : Renoir et Bonnard ; vol. 4 : Van Gogh

et Gauguin ; vol. 5 : Matisse et Rouault ; vol. 6 : Picasso et Léger ; vol. 7 : Modigliani et Utrillo ; vol.

8 : Klee et Kandinsky

坂崎乙郎、高階秀爾、中山公男（編）『近代世界美術全集』社会思想社、1963-65 年、12 vol.

vol. 1 : Les précurseurs de peinture moderne ; vol. 2 : Les impressionnistes ; vol. 3 : Cézanne,

Renoir, Redon ; vol. 4 : Van Gogh et Gauguin ; vol. 5 : Toulouse-Lautrec et l'école de Paris ; vol.

6 : Matisse, Rouault et les expressionnistes ; vol. 7 : Picasso et la peinture abstraite ; vol. 8 : La

peinture symboliste ; vol. 9 : La peinture contemporaine ; vol. 10 : La sculpture moderne ; vol. 11:

L'architecture moderne et le design ; vol. 12 : Le développement de l'art moderne au Japon

富永惣一、今泉篤男、嘉門安雄（編）『世界の名画』学習研究社、1965-1966 年、12 vol.

vol. 1 : Manet, Degas ; vol. 2 : Monet, Bonnard ; vol. 3 : Van Gogh, Gauguin ; vol. 4 : Cézanne,

Modigliani ; vol. 5 : Renoir, Seurat ; vol. 6 : Rousseau, Redon ; vol. 7 : Toulouse-Lautrec, Munch,

vol. 8 : Picasso, Fernand Léger ; vol. 9 : Matisse, Braque ; vol. 10 : Klee, Kandinsky ; vol. 11 :

Mondrian, Dali ; vol. 12 : Chagall, Miró

『講談社版世界美術』講談社、1965-1966 年、25 vol.

vol. 13 : Manet, Renoir, Rodin ; vol. 14 : Van Gogh, Gauguin, Chagall ; vol. 15 : Cézanne, Picasso

座右宝刊行会（編）『現代世界美術全集』河出書房新社、1965-1966 年、16 vol.

vol. 1 : Manet, Monet ; vol. 2 : Renoir ; vol. 3 : Cézanne, Gauguin ; vol. 4 : Van Gogh ; vol. 5 : Degas, Toulouse-Lautrec ; vol. 6 : Rousseau, Redon, Bonnard ; vol. 7 : Picasso, Braque ; vol. 8 : Matisse, Rouault ; vol. 9 : Modigliani, Utrillo, Buffet ; vol. 10 : Klee, Kandinsky, Miró ; vol. 11 : Chagall, Dali, Ernst ; vol. 12 : Rodin, Bourdelle, Maillol ; vol. 13/14 : nihonga ; vol. 15/16 : yôga

『世界の名画：洋画 100 選』三一書房、1966-1968 年、10 vol.

vol. 1 : El Greco, Rubens, Vélasquez, Rembrandt, Vermeer, Goya ; vol. 2 : Ingres, Delacroix, Corot, Turner, Constable ; vol. 3 : Daumier, Millet, Courbet ; vol. 4 : Manet, Degas, Monet, Toulouse-Lautrec ; vol. 5 : Cézanne, Pissarro, Sisley ; vol. 6 : Renoir, Bonnard ; vol. 7 : Gauguin, Seurat, Signac ; vol. 8 : Van Gogh ; vol. 9 : Matisse, Picasso, Braque, Vlaminck, Dufy, Utrillo, Modigliani, vol. 10 : Chagall, Redon, Rousseau, Rouault, Klee, Léger, Laurencin, Miró

座右宝刊行会（編）『現代世界美術全集』集英社、1969-1974、25 vol.

vol. 1 : Manet ; vol. 2 : Monet ; vol. 3 : Cézanne vol. 4 : Renoir ; vol. 5 : Rodin ; vol. 6 : Degas ; vol. 7 : Gauguin ; vol. 8 : Van Gogh ; vol. 20 : Pissarro, Sisley, Seurat

座右宝刊行会（編）『世界美術全集（L'art du monde）』河出書房新社、1966-1969 年、25 vol.

vol. 10 : Manet, Monet, Degas ; vol. 11 : Renoir ; vol. 12 : Van Gogh ; vol. 13 : Cézanne ; vol. 14 : Gauguin, Toulouse-Lautrec

『ファブリ世界名画集』平凡社、1969-1973 年、100 vol.

vol. 26 : Manet ; vol. 29 : Degas ; vol. 27 : Monet ; vol. 32 : Seurat ; vol. 30 : Renoir ; vol. 31 : Cézanne ; vol. 33 : Gauguin ; vol. 34 : Van Gogh

穴沢一夫ほか（編）『ほるぷ世界の名画』ほるぷ出版、1970 年、13 vol.

vol. 1 : “La naissance de l’art moderne” : Goya, David, Turner, Ingres, Delacroix, Courbet, Daumier, Millet, Corot, Degas, Toulouse-Lautrec, Klimt ; vol. 2 : “Le développement de l’art moderne” : Manet, Monet, Seurat ; vol. 3 : “Les pères fondateurs de l’art contemporain” : Cézanne, Van Gogh, Gauguin ; vol. 5 : “L’art de l’amour” : Renoir

井上靖、高階秀爾（編）『世界の名画』中央公論社、1972-1974 年、vol. 25

vol. 5 : Manet et Degas ; vol. 6 : Monet et l’impressionnisme ; vol. 7 : Renoir ; vol. 8 : Cézanne ; vol. 9 : Seurat et le néo-impressionnisme ; vol. 10 : Gauguin ; vol. 11 : Van Gogh

Jean Adhémar, 坂本満、吉川逸治（編）『世界版画大系』筑摩書房、1972-1974 年、11 vol.

『グランド世界美術』講談社、1975-1977 年、24 vol.

vol. 19 : Monet et l'impressionnisme ; vol. 20 : Renoir et Degas ; vol. 21 : Cézanne, Van Gogh, Gauguin ;

『現代の絵画』平凡社、1973-77 年、24 vol.

vol. 1 : Les impressionnistes français ; vol. 2 : Les impressionnistes dans les autres pays qu'en France ; vol. 3 : Cézanne et les post-impressionnistes

座右宝刊行会（編）『リッツオーリ版世界美術全集』集英社、1973-1975 年、24 vol.

vol. 13 : Manet ; vol. 14 : Degas ; vol. 15 : Cézanne ; 16 : Monet ; vol. 17 : Renoir ; vol. 18 : Gauguin ; vol. 19 : Van Gogh ; vol. 20 : Van Gogh -2

日本アートセンター（編）『新潮美術文庫（Shinchô Art Library）』新潮社、1974-1976 年、50 vol.

vol. 24 : Manet ; vol. 25 : Degas ; vol. 26 : Monet ; vol. 27 : Renoir ; vol. 28 : Cézanne ; vol. 29 : Van Gogh ; vol. 30 : Gauguin ; vol. 31 : Toulouse-Lautrec ; vol. 32 : Seurat

一ツ橋美術センター（制作）『ファブリ版世界の美術：印象派の巨匠たち』小学館、1975-1976 年、12 vol.

vol. 1 : Manet ; vol. 2 : Degas ; vol. 3 : Pissarro ; vol. 4 : Cézanne ; vol. 5 : Monet ; vol. 6 : Renoir ; vol. 7 : Sisley ; vol. 8 : Van Gogh ; vol. 9 : Gauguin ; vol. 10 : Seurat ; vol. 11 : Toulouse-Lautrec ; vol. 12 : Redon

『巨匠の名画』学習研究社、1976-1977、16 vol.

vol. 1 : Cézanne ; vol. 2 : Renoir ; vol. 3 : Gauguin ; vol. 4 : Van Gogh

『巨匠のデッサン』学習研究社、1973-1976、5 vol.

Cézanne ; Picasso ; Michel-Ange ; Raphaël ; Léonard de Vinci

『世界美術全集:印象派の画家たち』千趣会、1977-1978、15 vol.

vol. 1 : Boudin ; vol. 2 : vol. 3 : Manet ; vol. 4 : Degas ; vol. 5 : Monet ; vol. 6 : Morisot ; vol. 7 : Sisley ; vol. 8 : Renoir ; vol. 9 : Cassatt ; vol. 10 : Cézanne ; vol. 11 : Gauguin ; vol. 12 : Van Gogh ; vol. 13 : Seurat ; vol. 14 : Signac ; vol. 15 Toulouse-Lautrec

『世界の素描』講談社、1977-1979、36 vol.

vol. 24 : Degas ; vol. 25 : Renoir ; vol. 26 : Cézanne ; vol. 27 : Van Gogh ; vol. 28 Gauguin ; vol. 29 : Seurat

『ファブリ研秀世界美術全集』研秀出版、1975-1976、20 vol.

vol. 10 : Manet, Monet, Whistler ; vol. 11 : Pissarro, Sisley, Seurat, Signac, Segantini, vol. 12 : Renoir, Degas ; vol. 13 : Cézanne ; vol. 14 : Van Gogh ; vol. 15 : Gauguin, Toulouse-Lautrec, Rousseau

Jean Adhémar、坂本満（編）『世界版画』, 1978-1979, 18 vol.

座右宝刊行会（編）『世界美術全集（L'art du monde）』（愛蔵普及版）、集英社、1978-1979, 18 vol.

vol. 1 : Giotto ; vol. 2 : Van Eyck ; vol. 3 : Masaccio, Masolino, Piero della Francesca ; vol. 4 : Botticelli ; vol. 5 : Léonard de Vinci ; vol. 6 : Michel-Ange ; vol. 7 : Raphaël ; vol. 8 : Titien ; vol. 9 : Dürer ; vol. 10 : Bosch, Bruegel ; vol. 11 : Le Caravage ; vol. 12 : Rubens ; vol. 13 : Rembrandt ; vol. 14 : El Greco ; vol. 15 : Vélasquez ; vol. 16 : Poussin ; vol. 17 : Watteau ; vol. 18 : Turner

Herbert Read (編) 『美術の本』 講談社、1977 年、10 vol.

vol. 1 : La naissance de l'art européen ; vol. 2 : L'art en Italie ; vol. 3 : L'art en Flandre et l'art aux Pays Bas ; vol. 4 : L'art en Allemagne, l'art en Espagne ; vol. 5 : L'art en France: 1350-1850 ; vol. 6 : L'art au Royaume-Uni, l'art aux États-Unis jusqu'en 1900 ; vol. 7 : Les impressionnistes, les post-impressionnistes ; vol. 8 : L'art contemporain ; vol. 9 : l'art en Chine, l'art au Japon ; vol. 10 : Comment regarder les œuvres d'art

『25 人の画家：現代世界美術全集』 講談社、1979-1981, 25 vol.

vol. 6 : Manet ; vol. 7 : Monet ; vol. 8 : Degas ; vol. 9 : Renoir ; vol. 10 : Cézanne ; vol. 11 : Van Gogh ; vol. 12 : Gauguin

中山公男 (編) 『現代世界の美術：アート・ギャラリー』 集英社、1985-1986 年、21vol.

vol. 1 : Monet ; vol. 2 : Renoir ; vol. 3 : Cézanne ; vol. 4 : Gauguin ; vol. 5 : Van Gogh

- Études sur la réception des peintres modernes françaises et leurs influences au Japon

L'impressionnisme, le post impressionnisme, l'art moderne et leur influence sur la peinture au Japon

隈元謙次郎「日本洋画発展史 II」『アトリエ』no.307、1952 年 6 月号、

嘉門安雄「日本にある世界的名画」『藝術新潮』、1956 年 6 月号、pp.261-265

柳亮「総説・パリ画壇と日本人」(特集「摂取から交流へ」)『美術手帖』no.90、1955 年 1 月号、pp. 2-6

柳亮「アカデミズム、後期印象派の流れ」(特集「摂取から交流へ」)『美術手帖』no.90、1955 年 1 月号、p. 8-13

正宗得三郎「巴里日記抄」(特集「摂取から交流へ」)『美術手帖』no.90、1955 年 1 月号、pp. 14-15

伊藤廉「セザンヌからヴェラスケスへ」(特集「摂取から交流へ」)『美術手帖』no.90、1955 年 1 月号、pp. 16-17

三雲祥之助「零の遍歴」(特集「摂取から交流へ」)『美術手帖』no.90、1955 年 1 月号、pp. 18-19

鳥海青児「はるかなる亜流」(特集「摂取から交流へ」)『美術手帖』no.90、1955 年 1 月号、pp. 20-22.

柳亮「フォーヴの流れ」(特集「摂取から交流へ」)『美術手帖』no.90、1955 年 1 月号、pp. 24-26.

中川紀元「マチスに学ぶ」(特集「摂取から交流へ」)『美術手帖』no.90、1955 年 1 月号、pp. 36.

徳大寺公英「印象派と近代日本の洋画」『みづゑ』no.736、1966 年 6 月、pp.94-97.

匠秀夫「明治 100 年と近代日本の洋画」『みづゑ』no.737、1966 年 7 月、pp.50-65.

吉村貞司「印象主義が日本に与えたもの—モネ・コラン・黒田清輝」(特集「クロード・モネ」)
『三彩』no.302、1973 年 5 月号、pp.27-32.

乾由明「日本のなかの印象派」『みづゑ』no.834、1974 年 9 月、pp.80-83.

高見堅志郎「居直った印象派—日本の受容にふれて」(特集「印象派 100 年」)『美術手帖』、1974 年 8 月号、pp.84-99.

「『白馬会』に見るニッポン的印象派の誕生」(特集：やっぱり印象派が好きですか?)『日経アート』通号 111 号、1998 年 1 月

川田都樹子「“後期印象派”なる邦訳語をめぐって—岡倉天心と上田敏を中心に」『甲南大学紀要：文学編』122 号、2001 年、pp.67-79.

田中容子「アンリ・マチスの日本への紹介(1909-1913)—高村光太郎の役割再考—」『比較文学研究』78 号、2001 年 8 月、pp. 22-42.

平凡社(編)『日本人と印象派』、日本アイ・ビー・エム創立 50 周年記念出版、1987 年

宮崎克己『西洋絵画の到来：日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』日本経済新聞出版社、2007 年

Philip Hook, *The Ultimate Trophy: How the Impressionist Painting Conquered the World*, Prestel Publishing, 2009. La traduction japonaise: 中山ゆかり(訳)『印象派はこうして世界を制服した』、東京：白水社、2009 年

Van Gogh

Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris: Éditions de Minuit, 1991.

式場隆三郎『ゴッホ巡礼』学風書院 1953

木下 長宏「ゴッホ受容80年の軌跡」(特集：ゴッホ：渦巻く絵画—没後100年)『ユリイカ』1990 年12月、pp. 89-97

木下長宏『思想史としてのゴッホ：複製受容と想像力』學藝書林、1992 年。

園府寺司(編)『ファン・ゴッホ神話』テレビ朝日、1992 年

中谷 伸生「1912年の日本近代洋画に見るファン・ゴッホの影響」『関西大学文学論集』1995年3 月、pp. 285-318

原田 平作「日本とファン・ゴッホ、その序論的考察」『待兼山論叢 29(美学)』1995年12月、pp. 1-25.

徳大寺 公英「日本におけるファン・ゴッホ—白樺派を中心に」(特集・ファン・ゴッホ展)『三彩』108号、1958年11月

浅野 徹「ゴッホと日本―「白樺」の頃を中心に」(特集：ヴァン・ゴッホ)『三彩』351号、1976年11月、pp.23-28.

Cézanne

永井隆則「1910 年前後の日本におけるセザンヌ (セザンヌ芸術の受容と紹介)」『平成元年科学研究費補助金 (奨励研究 A) 研究成果報告書、1990 年 3 月

永井隆則『1930-40 年代の日本におけるセザンヌの受容』科研研究成果報告書、2002 年

「セザンヌ展」(展覧会図録) 横浜美術館、1999 年

永草次郎「セザンヌの空想画再考―初期作品に見る変形作用の構造について―」『美學』182号、1995年秋、pp.1-11.

田中淳「後期印象派・考―1912 年前後を中心に (中の 1)」『美術研究』、第 369 号、pp.183-220.

田中淳「後期印象派・考―1912 年前後を中心に (中の 2)」『美術研究』、第 372 号、pp.118-157.

田中淳「後期印象派・考―1912 年前後を中心に (中の 3)」『美術研究』、第 374 号、pp.183-220.

永井隆則「日本のセザンヌ―1920 年代日本の人格主義セザンヌ像の美的根拠とその形成に関する思想及び美術制作の文脈について―」『美術研究』、2002 年 3 月、第 375 号、pp.336-355.

永井隆則「日本におけるセザンヌ受容史の一断面―1920 年代の人格主義的セザンヌ解釈の形成と行方」『ユリイカ』、pp.188-198.

永井隆則「日本における『セザンヌ主義』―日本人画家によるセザンヌ受容 (1905-1945)」『セザンヌ主義：父と呼ばれる画家への礼讃』(展覧会図録)、横浜美術館・日本テレビ放送網、2008 年、pp. 21-25.

Renoir

石橋財団ブリヂストン美術館 (編)『ルノワールと日本の画家たち』(展覧会図録)、石橋財団ブリヂストン美術館、1995 年

- Grands quotidiens

Généralités sur les médias au Japon

藤竹暁 (編)『図説 日本のマスメディア』NHK ブックス、2000 年

Médias et leurs manifestations culturelles

津金澤聰廣 (編)『近代日本のメディア・イベント』同文館、1996 年

津金澤聰廣 (編)『戦時期日本のメディア・イベント』世界思想社、1998 年

津金澤聰廣 (編)『戦後日本のメディア・イベント [1945-1960 年]』、世界思想社、2002 年

Histoire des grands quotidiens

Asahi Shimbun

朝日新聞百年史編集委員会（編）『朝日新聞社史』朝日新聞社、1990-1995年、4 vol.

Yomiuri Shimbun

読売新聞 100 年史編集委員会（編）『読売新聞百年史』、読売新聞社、1976 年、2 vol.

読売新聞社社史編集室（編）『読売新聞発展史』、読売新聞社、1987 年

読売新聞社（編）『読売新聞百二十年史』、読売新聞社、1994 年

Matsutarô Shôriki, président de Yomiuri Shimbun (1924-1966)

梶季彦「日本最大の興行師・正力松太郎」『中央公論』、1959 年 5 月 20 日臨時増刊号

高木教典「正力松太郎論」、日高六郎（編・著）『20 世紀を動かした人々：15 マスメディアの先駆者』講談社、1963 年

濱田信夫「新聞経営の革新と大衆文化の演出：正力松太郎の企業家活動をめぐって」『紀要 visio : research reports』(九州ルーテル学院大学) no.32、2005 年、pp. 23-34

Mainichi Shimbun

毎日新聞百年史刊行委員会（編）『毎日新聞百年史』毎日新聞社、1972 年

- Grands magasins

Grands magasins et l'art

山本武利・西沢保（編）『百貨店の文化史—日本の消費革命』、京都：世界思想社、1999年

初田亨『百貨店の誕生：都市文化の近代』筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1999年

関口英里「百貨店を通して見る近現代日本の消費社会—屋上空間の分析を中心に」『大阪大学言語文化学』第11号、2002年、pp. 77-94

勝見勝「デパートの展覧会」『藝術新潮』1956年4月号、pp. 271-273

牧田茂「デパート展繁盛記」『藝術新潮』1956年6月号、pp. 166-168

船戸洪「デパート美術部繁昌記」『藝術新潮』1957年8月号、pp. 183-186

北川桃雄「商品としての美術—デパートの美術部展」『藝術新潮』1958年5月号、pp. 42-45

赤津侃「デパート展はどこへゆく」『美術手帖』1982年7月号、pp. 200-203

赤津侃「デパート展の曲がり角」『Mizue』no.923、1982年夏号、pp.120-121

赤津侃「デパート展—「三越」型か「西武」型か」『Mizue』no.925、1982年冬号、pp.131-133

高島慶子「百貨店内の美術館における展示の問題」『A Journal of museological studies』（立教大学社会人教育講座）、1984年10月、pp. 10-15

村田真「デパートと美術館」『美術手帖』1999年8月号

米倉守「さらば百貨店、名門出版社、大新聞社、そして美術館」『月刊美術』no.283、1999年4月号、pp. 100-101.

「池袋・東武美術館、来年3月閉館へ！！改めて問われる美術館の在り方」『MADO』2000年4月号、pp.130-131.

Histoire des grands magasins et leurs musées

Seibu

由井常彦、橋本寿朗、小山周三（編）、『セゾンの歴史：変革のダイナミズム』、東京：リプロポート、1991年、2 vol.

セゾン美術館（編）『新しいミュージオロジーを探る：西武美術館からセゾン美術館へ』リプロポート、1989年

セゾン美術館（編）『西武美術館・セゾン美術館の活動：1975-1999年』セゾン美術館、1999年

Isetan

創業100周年記念事業社史編纂実行委員会（編）『新世紀への翔き：伊勢丹100年のあゆみ』伊勢丹、1986年

伊勢丹広報担当社史編纂事務局（編）『伊勢丹百年史：三代小菅丹治の足跡をたどって』伊勢丹、1990年

菊池仁『新宿『伊勢丹』村：顧客の心をとらえた『お買場革命』と21世紀の百貨店戦略』オーエス出版、1997年

Mitsukoshi

三越のあゆみ / 「三越のあゆみ」編集委員会編東京：三越本部総務部、1954

株式会社三越85年の記録東京：三越、1990.2

三越物語：劇的百貨店、その危機と再生 / 梅本浩志著 東京：TBSブリタニカ、1988.7

「美とまごころの100年：三越美術部の軌跡・時代を彩った展覧会」『月刊美術』、2007年1月、no.376, pp.93-95; 2007年2月、no.377, pp. 93-102 ; 2007年3月、No.378, pp. 110-112; 2007年4月、no.379, pp.114-116.

Takashimaya

高島屋135年史編集委員会（編）『高島屋135年史』高島屋、1968年

高島屋150年史編纂委員会（編）『高島屋150年史』高島屋、1982年

Matsuzakaya

松坂屋50年史編集委員会（編）『松坂屋50年史』松坂屋、1960年

松坂屋60年史編集委員会（編）『松坂屋60年史』松坂屋、1971年

松坂屋70年史編集委員会（編）『松坂屋70年史』松坂屋、1981年

『松坂屋・銀座とともに八十年』松坂屋、2004年

Matsuya

社史編集委員会（編）『松屋百年史』松屋、1969年

Sogô

株式会社そごう社長室弘報室（編）『株式会社そごう社史』そごう、1969年

横浜そごう開店10周年記念誌編集委員会（編）『横浜そごう開店10周年記念誌』横浜そごう、1995年

Tôbu

東武百貨店社史編纂室（編）『グッドデパートメント東武百貨店30年の歩み』東武百貨店、1993年

Odakyû

小田急百貨店（編）『小田急百貨店25年のあゆみ』小田急百貨店、1988年

- Musées et collections

Musées et introduction de notion de l'art au Japon

「日本の美術館—十二の問題」『藝術新潮』1957年5月号、pp. 179-194

樋口秀雄（編）『日本と世界の博物館史』（博物館学講座2）雄山閣出版、1981年

椎名仙卓『明治博物館事始め』思文閣出版、1989年

北澤憲昭『眼の神殿：「美術」受容史ノート』美術出版社、1989年

日比野秀男（編著）『美術館学芸員という仕事』ペリかん社、1994年

岩渕潤子『美術館の誕生：美は誰のものか』中公新書、1995年

佐藤道信『「日本美術」の誕生：近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ、1996年

木下直之『美術という見世物』筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1999年

北澤憲昭『境界の美術史：「美術」形成史のノート』ブリュッケ、2000年

北澤憲昭『「日本画」の転位』ブリュッケ、2003年

井出洋一郎『美術館学入門』明星大学出版部、2004年

Musée national d'art occidental

Bulletin du Musée national d'art occidental

『国立西洋美術館年報』、no.1(1967年)-no.20(1986年)

Histoire du Musée

垂木祐三（編）『国立西洋美術館設置の状況』第一巻、1987（昭和62）年3月；第二巻、1988（昭和63）年3月；第三巻「年表・資料編」国立西洋美術館協力会、1989年

『国立西洋美術館三十年史：昭和34年度—63年度』、国立西洋美術館、1989年

Collection Matsukata

Catalogues

『松方コレクション』朝日新聞社、1955年

神戸市立博物館（編）『松方コレクション西洋美術総目録』『松方コレクション展』実行委員会、
神戸市立博物館、1990年

Souvenir de Kôjirô Matsukata

矢代幸雄『藝術のパトロン』新潮社、1958年

Études sur la collection Matsukata

湊典子「松方幸次郎とその美術館構想について（上）」『東京国立博物館研究誌』、395号、1984
年2月、pp. 31-40.

湊典子「松方幸次郎とその美術館構想について（下）」『東京国立博物館研究誌』、396号、1984
年3月、pp. 27-38.

神戸市立博物館（編）『神戸市制100周年記念特別展：松方コレクション展—いま甦る夢の美術館』（展覧会図録）、「松方コレクション展」実行委員会、1989年

越智裕次郎「松方コレクションについて（上）」『静岡県立美術館紀要』、第9号、1991年、pp. 23-42

Musée Bridgestone et Shôjirô Ishibashi

Catalogues

ブリヂストン美術館（編）『Bridgestone gallery：ブリヂストン美術館増築新装記念画集』ブリヂ
ストン美術館、1965年

Bulletin du Musée Bridgestone

『ブリヂストン美術館館報』、第1号（1952年）-第24号（1975年）

『ブリヂストン美術館・久留米美術館官報』第25号（1976年）-第29号（1980年）

Histoire du Musée Bridgestone

ブリヂストン美術館（編）『読むブリヂストン美術館』ブリヂストン美術館、2001年

ブリヂストン美術館（編）『ブリヂストン美術館50年史：1952-2002』石橋財団ブリヂストン美術
館、2003年

Shôjirô Ishibashi, collectionneur

ブリヂストン美術館（編）『コレクター石橋正二郎：青木繁、坂本繁二郎から西洋美術へ』（展
覧会図録）ブリヂストン美術館・石橋美術館、2002年

石橋正二郎「ブリヂストン美術館増築新装に際して」『みづゑ』通号649号、1959年6月、pp. 78-79.

石橋正二郎『私の歩み』1962年

石橋正二郎『回想記』1970年

石橋正二郎『雲は遙かに』読売新聞社、1971年

石橋正二郎（著）石橋正二郎伝刊行委員会（編著）『石橋正二郎』ブリヂストンタイヤ、1978年

石橋正二郎（著）石橋正二郎伝刊行委員会（編著）『遺稿と追想』ブリヂストンタイヤ、1978年

Histoire de société Bridgestone

ブリヂストンタイヤ社史、東京：ブリヂストンタイヤ[19--]第1編：前史

Musée Ôhara

Catalogues

藤田慎一郎、守田均（編）『大原美術館所蔵品目録』大原美術館、1991年

Bulletin du Musée Ôhara

『大原美術館紀要』第1号(2001年)

Histoire du Musée Ôhara

山陽新聞社編『夢かける：大原美術館の軌跡』山陽新聞社出版局、1991年

藤田慎一郎「大原美術館の五十年」『日本美術工芸』506号、1980年、pp. 15-22; 図pp.8-10

Torajirô Kojima

『児島虎次郎』展覧会図録、大原美術館、1999-2000年

Musée Hiroshima

Catalogues

ひろしま美術館（編）、『ひろしま美術館作品集』ひろしま美術館、1975

日動出版部（編）『ひろしま美術館作品集』ひろしま美術館、1978

ひろしま美術館（編）『ひろしま美術館名品集』ひろしま美術館、1988

Histoire du Musée Hiroshima

ひろしま美術館（編）『ひろしま美術館』ひろしま美術館、2002年

長谷川智恵子『瓦礫の果てに紅い花：ヒロシマに美術館をプレゼントした男の物語』WAVE 出版、2009年

「アート・ニュース：印象派の宝庫・ひろしま美術館開館」『藝術新潮』1978年11月、pp. 34-36.

Autres musées

Musée national de Tôkyô

東京国立博物館（編）『目でみる120年』東京国立博物館、1992年

Musée du département de Tôkyô

東京都美術館（編）『開館三十周年記念 東京都美術館概要』東京都教育委員会、1955年

東京都美術館（編）『開館四十周年記念 東京都美術館のあゆみ』東京都教育委員会、1965年

齊藤泰嘉『東京府美術館史の研究』博士論文・筑波大学、2003年

Musée d'art moderne du département de Kanagawa

『神奈川県立近代美術館 30年の歩み：資料・展覧会総目録：1951-1981』、神奈川県立近代美術館、1982年

Musée d'art moderne du département de Saitama

本間正義「埼玉県立近代美術館--印象派からエコール・ド・パリへ：82年新設美術館」『三彩』通号422号、1982年11月

Autres collectionneurs

石橋財団ブリヂストン美術館（編）『西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち：1890-1940』（展覧会図録）ブリヂストン美術館、1997年。

宮崎克己「あこがれの“泰西名画”を現地で買った“小コレクターたち”」『芸術新潮』1997年12月号、pp. 93-99.

入江和夫「忘れられた蒐集家：ある華族家のモネ：流転の絵画（1）」『日経アート』、1997年5月号、pp. 88-91

入江和夫「大原美術館、影の功労者：ある華族家のモネ：流転の絵画(2)」『日経アート』、1997年6月号、pp. 102-105.

入江和夫「豪快！松方コレクションの裏舞台：ある華族家のモネ：流転の絵画（3）」『日経アート』、1997年7月号、pp. 88-91

入江和夫「モネ名画を日本へ：ある華族家のモネ：流転の絵画（4）」『日経アート』、1997年8月号、pp. 82-85

入江和夫「移動するモネ：ある華族家のモネ：流転の絵画（5）」『日経アート』、1997年9月号、pp. 80-83

入江和夫「モネ、流転の果て：ある華族家のモネ：流転の絵画（6）」『日経アート』、1997年5月号、pp. 100-103.

- Expositions

Généralités

Francis Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven: Yale University Press, 2000; traduction française : *Le musée éphémère: Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris : Éditions Gallimard, 2002.

Exposition artistique au Japon

嘉門安雄『ヴィーナスの汗—外国美術展の舞台裏』文芸春秋、1968年

瀬木慎一『戦後空白期の美術』思潮社、1996年

浅野徹一郎『戦後美術展略史 :1945-1990』求龍堂、1997年

船戸洪「十年後の帳じり：戦後の外国美術展」、『美術手帖』通号 198 号、1961 年 10 月、pp. 47-50

針生一郎「戦後海外美術展盛衰記」(特集：最後の「ゴッホ展」)『芸術新潮』1986 年 2 月、pp. 44-45

嘉門安雄（談）「海外展創成期の"陳列屋"奮闘記」（特集：「最後の『ゴッホ展』」）『芸術新潮』1986年2月、pp. 42-43

- Marché de l'art

Histoire des marchands de yōga, peintures à l'huile de style occidental

長谷川仁『洋画商』日動画廊、1964年

日本洋画商協同組合（編）『日本洋画商史』日本洋画商協同組合、1994年

Marché de l'art, achats de peintures impressionnistes

「画商十二の話題」『芸術新潮』、1957 年 4 月号、pp.226-238.

坂西志保「画と私の財布と」『芸術新潮』、1958 年 12 月号（特集「絵を描く人、絵を買う人」）、pp. 162-163

「海外の話題：五億円のモネーロンドン」『美術手帖』、1968 年 2 月号、p. 33.

「パニックにゆらぐ美術市場」『芸術新潮』、1973 年 3 月、pp. 80-90.

安井収蔵「繁栄する美術市場の裏がわ」『芸術新潮』、1972 年 2 月号、pp.138-141.

瀬木慎一「輸入美術四百億円の質と量」『芸術新潮』、1972年7月号、pp. 74-82.

「“松方名画”ついにNYで競売」『朝日新聞』（夕刊）、1984年5月16日。

「ルノワールの『少女』：おや、表情変わった！」『朝日新聞』、1984年6月20日

「『汚れ落としたら修整跡』」『朝日新聞』、1984年6月21日

「ゴッホの絵が落札最高値更新」『朝日新聞』、1985年4月26日

「英で盗難の絵、日本に：ルノワール時価一億円」『朝日新聞』（夕刊）、1991年10月30日

「セザンヌが31億円」『朝日新聞』（夕刊）、1993年5月13日

「ルノワール疑惑：立花取締役を逮捕」『朝日新聞』（夕刊）、1993年5月27日

「62億円のゴッホ寄贈」『朝日新聞』1993年5月27日

中山公男「1997年下半期の日本の美術界展望：美術界低迷回復の方策とは！？」『MADO :美術の窓』no.175、1998年2・3月合併号、p. 18-20.

瀬木慎一「日本のオークション小史：開放的で安定した市場形成のために」『月刊美術』no.282、1999年3月、pp. 41-44

- Enseignement de l'art

Publications du ministère de l'Éducation, de la Culture, de la Science (Monbushô)

文部省『学制百年史』帝国地方行政学会、1972（昭和 47）年

文部省『学制九十年史』大蔵省印刷局、1964（昭和 39）年

文部省（編）『美術科における指導計画の作成：中学校美術指導資料』日本文教出版、1982

Histoire de l'enseignement de l'art

山本鼎『自由画教育』（Ars、1921 年の復刻版）黎明書房、1982 年

山形寛『日本美術教育史』名古屋：黎明書房、1967

中村亨（編著）倉田三郎（監修）『日本美術教育の変遷：教科書・文献による体系』大阪：日本文教出版、1979

金子一夫『美術科教育の方法論と歴史』中央公論美術出版、1998

金子一夫『近代日本美術教育の研究』中央公論美術出版、1992-1999

Histoire des manuels scolaires

東書社史編集委員会『教科書の変遷』（東書 50 年の歩み）、1959（昭和 34）年

佐藤泉『国語教科書の戦後史』（「シリーズ言葉と社会」4 巻）、勁草書房、2006 年

Études sur l'enseignement de l'art

大内 茂男「情操教育としての美術教育」『教育美術』1953年9月、pp. 4-8

東俊二ほか「美術教育とモダンアート(座談会)」『教育美術』1954年3月、pp. 4-14

湯川尚文「絵画鑑賞の指導」『児童心理』1955年1月号、pp. 41-45.

勝見勝「近代絵画と児童画教育の方向」『児童心理』1955年1月号、pp. 1-7.

中谷 健次「美術教育の戦後十年」『教育美術』1955年10月

浅川忠男「鑑賞教育に求められるべきもの」『教育美術』1956年1月

森茂一「児童生徒の鑑賞能力の発達」『京都学芸大学教育研究所所報』第3号、1956年、pp. 34-37.

中村二柄「美術鑑賞指導の基本問題」『京都学芸大学教育研究所所報』第3号、1956年、pp. 29-34.

「転換期に立つ美術教育」『美術手帖』、1958年5月号、pp. 36-42.

伊東繁「美術教師の対立」『芸術新潮』、1958年12月号、pp. 41-45.

森正一「情操教育としての美術教育」『静岡大学教育学部研究報告：教科教育学篇』3号、1971年、pp. 69-78.

大勝恵一郎「美術教育における鑑賞の研究」『神戸大学教育学部研究集録』第67集、1981年10月、pp. 95-114.

金子一夫「明治初期の翻訳図画教科書とその原本の研究—ボルンとチャンブル原著の翻訳」『茨城大学教育学部紀要、人文・社会科学・芸術』第30号、1981年、pp. 19-34

藤沢典明「戦前の美術教育と戦後の美術教育--その功罪と未来の造形教育について」(特集：子どもの絵の世界)『美術手帖』1983年6月号、pp. 126-131.

大勝恵一郎「美術教育に於ける美術家の受容について—ゴッホの場合—」『神戸大学教育学部研究集録』、第72集、1984年、pp. 81-104.

大勝恵一郎、他「美術教育における美術家の受容について (II) —セザンヌの場合—」『神戸大学教育学部研究集録』、第74集、1985年、pp. 73-83.

向坂一弥、平野るり「美術教育における鑑賞教育の位置づけ (I) 図画工作科における鑑賞活動の在り方(実践編)」『金沢大学教育学部紀要 (教育科学編)』、第44号、1995年2月、pp. 79-89.

山田一美、平野るり「美術教育における鑑賞教育の位置づけ(III)—コンテンポラリーアートからの鑑賞教育への展望」『金沢大学教育学部紀要 (教育科学編)』、第45号、1996年、pp. 43-67.

山口喜雄「戦後の美術科教科書における掲載作品の研究(2)掲載された西洋美術の平面作品と美術学習の意義の考察」『日本美術教育研究紀要』34号、2001年、pp. 89-100

- Reproductions

André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris: Édition Gallimard, 1965.

「二つの現代ふらんす絵画複製展」『スケッチ』、1949年12月、p.17.

「複製画」『芸術新潮』、1956年6月号、p. 260.

Études des calendriers

『カレンダーの研究』、印刷時報社、1964年-1985年

- Publications

Annale de publication

『出版年鑑』東京堂、

Études sur les revues

うらわ美術館・岩波書店編集部（編）『創刊号のパノラマ：近代日本の雑誌・岩波書店コレクションより』岩波書店、2004年

- Shirakaba

Reproduction de la revue Shirakaba

『白樺』（複製版）、京都：臨川書店、1969-1972年；原本、東京：洛陽堂、1910年4月-1923年8月

Études sur l'école Shirakaba

饗庭孝男『日本近代の世紀末』、東京：文藝春秋、1990年

亀井祐美「白樺派の〈人生への欲望〉について考察する―芸術家評伝の「作品批評」を手がかりに」『美学芸術学』、2004年、第二十号、pp. 98-118.

- Sociologie de l'art, La formation du goût, l'art et le public

Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris : Éditions de Minuit, 1969.

Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Tastes, Fashion and Collecting in England and France*, Phaidon Press Limited 1976 ; traduction française : *La Norme et le caprice*, Paris : Flammarion, 1986

Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1998.

Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris : Éditions La Découverte, 2001.

菅村亨「日本の美術館と観客」『芸術学の100年 日本と世界の間』勁草書房 2000年

Écrits sur la société japonaise

Joseph J. Tobin [ed.], *Re-made in Japan : everyday life and consumer taste in a changing society*, New Haven: Yale University Press, 1992. Traduction japonaise: 武田徹[訳]『文化加工装置ニッポン：「リ＝メイド・イン・ジャパン」とは何か』時事通信社、1995年

関口英里『現代日本の消費空間：文化の仕掛けを読み解く』、京都：世界思想社、2004年

- Histoire du Japon

南博、社会心理研究所『昭和文文化（続）1945-1989』勁草書房、1990 年

小浜裕久、渡辺真知子『戦後日本経済の 50 年—途上国から先進国へ』日本評論社、1996 年

小熊英二『「民主」と「愛国」：戦後日本のナショナリズムと公共性』新曜社、2002 年

盛山和夫（編・著）『変動する階層構造：1945-1970』（リーディングス戦後日本の格差と不平等：第 1 巻）日本図書センター、2008 年

原純輔（編・著）『広がる中流意識：1971-1985』（リーディングス戦後日本の格差と不平等：第 2 巻）日本図書センター、2008 年

白波瀬佐和子（編・著）『ゆれる平等神話：1986-2000』（リーディングス戦後日本の格差と不平等：第 3 巻）日本図書センター、2008 年

Souvenirs de Kimio Nakayama, historien de l'art

中山公男『私たちは、私たちの世代の歌を持てなかった。ある美術史家の自伝的回想』、東京：生活の友社、2004 年

Table des matières

Introduction

| | |
|--|----|
| 1. Objet de cette étude..... | 2 |
| 2. Évaluation des recherches précédentes | 5 |
| 3. Champ chronologique d'étude | 7 |
| 4. Qui sont ces « impressionnistes » ?..... | 10 |
| 5. Corpus | 13 |

PREMIERE PARTIE : ACTEURS ET VECTEURS

Chapitre 1 : Les grands quotidiens.....16

| | |
|---|----|
| 1. Les particularités des quotidiens au Japon | 16 |
| 1-1. Le système de vente et de diffusion : <i>Asahi</i> tirage de plus de sept millions d'exemplaires par jour, <i>Yomiuri</i> , plus de huit millions, en 1985 | 18 |
| 1-2. L'implication des quotidiens dans la culture : avant 1945 | 20 |
| ○ <i>Asahi Shimbun</i> (le journal <i>Asahi</i>) : tendance pédagogique | 20 |
| ○ <i>Yomiuri Shimbun</i> (le journal <i>Yomiuri</i>) : politique de vulgarisation | 22 |
| 1-3. L'implication des quotidiens dans la culture : après 1945 : grand mécénat de la culture et de la science | 25 |
| 1-4. Une concurrence exacerbée : l'importance de l'engagement dans la culture..... | 27 |
| 2. Le journal <i>Asahi</i> et les expositions d'art français..... | 28 |
| 2-1. L'organisation de l'exposition de 1954 : <i>Asahi</i> , prise d'initiative à un niveau international..... | 30 |
| ○ La réaction : l'enthousiasme du grand public | 33 |
| ○ La stratégie de communication d' <i>Asahi</i> : articles, conférences, film, album..... | 41 |
| ○ L'absence de réaction de <i>Yomiuri</i> devant le succès de l'exposition..... | 42 |
| 2-2. L'exposition de l'art français de 1961 : le renforcement de la stratégie de communication | 43 |
| 3. Le journal <i>Yomiuri</i> et les expositions de peintres de l'école française | 45 |
| 3-1. La succession d'expositions pendant les années 1950 : Matisse, Picasso, Braque, Rouault | 45 |
| ○ Le cas de l'exposition Matisse en 1951 : action « Don Quichote » de <i>Yomiuri</i> | 47 |

| | |
|--|-----|
| 3-2. L'exposition Van Gogh en 1958 : évènement incontournable | |
| ○ Les démarches : négociations longues et difficiles | 51 |
| ○ Les articles : la stratégie de communication de <i>Yomiuri</i> | 55 |
| 3-3. L'exposition Monet en 1982 : le rôle du journal, celui du musée | 58 |
| ○ Les démarches : les rapports entre les conservateurs, le journal, le commissaire de l'exposition | 61 |
| ○ La publicité : point fort du journal, coorganisateur | 63 |
| ○ Autres moyens de communication populaire : prospectus, calendriers, etc. | 64 |
| 4. Les critiques vis-à-vis de l'implication des journaux dans les expositions artistiques | 66 |
| 5. Conclusion : les grands journaux, organisateurs d'expositions artistiques | 69 |
| Chapitre 2 : Les grands magasins | 70 |
| 1. Historique | 72 |
| 1-1. L'introduction de la notion de musée au Japon | 72 |
| 1-2. Les grands magasins, lieu de divertissement | 74 |
| 1-3. Les grands magasins et l'art : le grand magasin à l'avant-garde du musée et du marchand d'art : l'exemple de Mitsukoshi | 78 |
| 2. Après 1945 : les grands magasins, centre commerciaux et culturels pour le grand public ... | 81 |
| 2-1. La popularité des grands magasins et l'impopularité des musées | 81 |
| 2-2. Les grands magasins, marchand d'art | 85 |
| 2-3. Les grands magasins et la culture occidentale | 88 |
| 2-4. Les grands magasins et les grands quotidiens | 92 |
| 2-5. La position des grands magasins vis-à-vis des musées | 93 |
| 3. Le succès escompté auprès du grand public : les grands magasins et la peinture impressionniste | 98 |
| 3-1. L'exposition Renoir de 1967 | 98 |
| 3-2. Le cas de Seibu : modèle d'un « musée » du grand magasin : pionnier de musée d'art contemporain | 101 |
| 3-3. Le cas d'Isétan : stratégie commerciale ciblant les jeunes femmes | 107 |
| 4. Conclusion : les grands magasins, substituts du musée | 111 |
| Chapitre 3 : Les collections privées et les musées | 113 |
| 1. La constitution des collections de peintures occidentales au Japon : 1918-1923 | 114 |

| | |
|---|------------|
| 2. La collection Ôhara..... | 119 |
| 2-1. Son origine : L'initiative du peintre Torajirô Kojima | 120 |
| 2-2. Sa présentation en 1921, 1922 et 1923 | 122 |
| 2-3 L'impact dans la société du musée Ôhara, le premier musée consacré à l'art occidental..... | 124 |
| 3. La collection Matsukata : le noyau du Musée national d'art occidental | 126 |
| 3-1. Sa constitution | 126 |
| 3-2. La vente de la collection Matsukata | 133 |
| 3-3. Le retour de la collection Matsukata | 134 |
| ○ La politique culturelle de la France vis-à-vis du Japon après la guerre..... | 136 |
| ○ Les démarches | 138 |
| ○ La campagne | 148 |
| ○ L'effort du secteur privé | 151 |
| ○ Son impact | 155 |
| 3-4. La tournée de la collection | 158 |
| 4. La collection Ishibashi et la fondation du Musée Bridgestone | 160 |
| 4-1. Shôjirô Ishibashi et sa collection | 160 |
| 4-2. Le marché de l'art au Japon après la guerre | 163 |
| 4-3. Le goût de Shôjirô | 165 |
| 4-4. La création du Musée Bridgestone et son impact | 170 |
| 4-5. Autres projets de Shôjirô | 173 |
| 5. Conclusion : la collection de peintures occidentales centrées sur la peinture moderne française | 175 |
| Chapitre 4 : Enseignement de l'art et vulgarisation..... | 177 |
| 1. Historique | 179 |
| 1-1. Les cours de Zuga et ses manuels : 1871-1919 | 179 |
| 1-2. Le mouvement pour l'enseignement de la peinture libre | 182 |
| 2. L'enseignement de l'art après 1945 | 186 |
| 2-1. La réforme de l'éducation nationale après la guerre | 186 |
| 2-2. Les cours de Zuga Kôsaku et les cours d'éducation artistique : l'enseignement de l'art dans l'objectif de développer la personnalité des élèves | 189 |
| 2-3. Les manuels | 196 |

| | |
|--|-----|
| ○Les éditeurs de manuels | 200 |
| 2-4. La partialité du choix des œuvres : l'accent mis sur la peinture moderne française ... | 201 |
| ○Par peintre | 204 |
| ○Par genre | 206 |
| 2-5. La peinture moderne considérée comme modèle idéal pour l'enseignement artistique | 208 |
| 2-6. L'appui théorique : critiques et historiens de l'art | 212 |
| 3. Conclusion : Quels rapports avec la réception de la peinture impressionniste ? | 214 |
| Chapitre 5 : Un grand vecteur populaire : la reproduction | 218 |
| 1. Les expositions d'après reproductions et copies | 220 |
| 1-1. Les expositions d'art français d'après reproductions | 220 |
| 1-2. Les contrefaçons | 227 |
| 1-3. La culture de traduction..... | 231 |
| 2. Les publications..... | 236 |
| 2-1. La (re-)inauguration des revues d'art | 236 |
| ○L'intérêt pour l'art moderne et pour l'impressionnisme en tant que genre fondateur | |
| 2-2. Les collections de livres d'art | 240 |
| ○La collection de livres d'art des éditions Kawaide Shobô | 243 |
| ○La maturation des éditions des collections de livres d'art | 245 |
| ○L'effet des collections de livres d'art..... | 248 |
| 3. Les calendriers : un exemple de la réception populaire des images impressionnistes..... | 249 |
| 3-1. Les calendriers au Japon | 249 |
| 3-2. Le changement du style de l'habitation au Japon : les calendriers, substituts des peintures | 251 |
| 3-3. La prédilection pour Renoir : le milieu de la finance et de l'assurance | 256 |
| ○Les particularités des milieux de la finance et de l'assurance..... | 259 |
| ○Les réactions..... | 261 |
| 4 : Conclusion : | 264 |

DEUXIEME PARTIE : LES QUATRE HEROS DE LA PEINTURE MODERNE FRANÇAISE

| | |
|------------------------------------|-----|
| Chapitre 1 : Van Gogh | 266 |
|------------------------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| 1. La réception de Van Gogh avant 1945 | 267 |
| 1-1. Shirakaba, revue littéraire : formation de l'image d'un héros | 268 |
| ○ L'activité des membres de Shirakaba : organisation d'expositions de reproductions et la tentative de fondation d'un musée Shirakaba | 270 |
| ○ L'influence de la revue Shirakaba..... | 273 |
| 1-2. Les particularités de la première réception de Van Gogh au Japon | 274 |
| 1-3. Les publications | 279 |
| 2. De 1945 à 1958..... | 281 |
| 2-1. Hidéo Kobayashi, critique influent | 281 |
| 2-2. Création de la pièce de théâtre sur Van Gogh : « L'homme à la flamme » de Miyoshi Jyûrô | 285 |
| 2-3. Centenaire de la naissance de Van Gogh au Japon | 290 |
| ○ L'exposition Van Gogh à Maruzen..... | 290 |
| ○ Autres événements | 295 |
| 3. Les expositions | 296 |
| 3-1. L'exposition de 1958 : première rencontre du grand public avec ses œuvres originales..... | 297 |
| 3-2. L'exposition de 1985 : approfondissement de l'écart entre les initiés et les profanes | 302 |
| ○ L'approfondissement de la connaissance | 302 |
| ○ La vulgarisation | 306 |
| 4. L'acquisition de tableaux de Van Gogh | 309 |
| Chapitre 2 : Cézanne | 312 |
| 1. La réception de Cézanne avant 1945 | 312 |
| 1-1. L'interprétation « personnaliste » | 312 |
| 2. Après 1945 | 317 |
| 2-1. L'approche formaliste : les historiens de l'art | 319 |
| 2-2. La formation de l'image de l'artiste idéal : les peintres | 321 |
| 2-3. L'exposition Cézanne de 1974 : la maturation du public | 326 |
| 3. Démolir le mythe de Cézanne ? | 333 |
| Chapitre 3 : Renoir | 336 |

| | |
|--|-----|
| 1. Avant 1945 | 337 |
| 1-1. Renoir, considéré comme un artiste d'avant-garde | 337 |
| 1-2. Sa popularité auprès du grand public et des collectionneurs | 342 |
| 2. Après 1945 | 345 |
| 2-1. Renoir est-il peintre un populaire ? | 345 |
| 2-2. Le succès assuré des expositions | 350 |
| ○ L'exposition de 1967 | 351 |
| ○ Les expositions de 1971 et de 1979 | 352 |
| 2-3. L'image diffusée de Renoir : peintre facile, admiré par les jeunes femmes | 355 |
| 3. Entre le dégoût et l'admiration | 358 |
| Chapitre 4 : Monet | 366 |
| 1. La réception de Monet avant 1945 | 367 |
| 1-1. Les peintres et les intellectuels | 367 |
| 1-2. Les collectionneurs | 369 |
| 2. La réception de Monet après 1945 | 373 |
| 2-1 : La sous-estimation de Monet : « joli, mais pas moderne » | 373 |
| 2-2. La réévaluation des années 50 : la réception par des spécialistes | 375 |
| 2-3. L'exposition de 1973 : rencontre tardive avec ses œuvres originales | 378 |
| 2-4. Les années 1980 : un grand succès | 383 |
| 3. Au-delà de la peinture : une autre manière de réception des impressionnistes : le jardin de Monet à Giverny | 390 |
| Conclusion | |
| 1. La popularité de Renoir, Cézanne et Van Gogh | 396 |
| 2. De la monographie à l'histoire de l'art : la diffusion du terme impressionniste et la popularité de Monet | 399 |
| 3. <i>Inshô-ha</i> , modèle de l'art | 402 |
| Annexes | |
| 1. Liste des expositions impressionnistes..... | 405 |
| 2. Liste des expositions représentatives du Musée Seibu : 1975-1985..... | 410 |

| | |
|--|------------|
| 3. Liste des expositions de reproductions..... | 413 |
| 4. Liste des calendriers utilisant une image de peinture impressionniste | 415 |
| 5 : Illustrations..... | 431 |
| Sources et bibliographie..... | 442 |
| - Ministères des Affaires Étrangères : Archives Diplomatiques | 442 |
| - Articles sur les impressionnistes et les post-impressionnistes | 443 |
| <i>L'impressionnisme, les impressionnistes</i> | 443 |
| <i>L'art moderne</i> | 447 |
| <i>Van Gogh</i> | 447 |
| Pièce de théâtre sur la vie de Van Gogh « L'homme de flamme » | 452 |
| <i>Cézanne</i> | 453 |
| <i>Renoir</i> | 459 |
| <i>Monet</i> | 462 |
| <i>Écrit de Hideo Kobayash, critique littéraire et artistique</i> | 466 |
| - Articles des grands quotidiens parus lors des expositions | 466 |
| <i>Exposition Van Gogh en 1958 organisée par Yomiuri Shimbun</i> | 466 |
| <i>Exposition Renoir en 1967 organisée par Mainichi Shimbun</i> | 468 |
| <i>Exposition Monet en 1970 organisée par Asahi Shimbun</i> | 469 |
| <i>Exposition Renoir en 1971 organisée par Yomiuri Shimbun</i> | 469 |
| <i>Exposition Monet en 1973 organisée par Yomiuri Shimbun</i> | 470 |
| <i>Exposition Cézanne en 1974 organisée par Yomiuri Shimbun</i> | 470 |
| <i>Centenaire de l'impressionnisme en 1974 organisée par Yomiuri Shimbun</i> | 471 |
| <i>Exposition Van Gogh en 1976 organisé par Tôkyô Shimbun</i> | 471 |
| <i>Exposition Renoir en 1979 organisée par Yomiuri Shimbun</i> | 472 |
| <i>Exposition "Monet, Renoir, Bonnard" en 1979 organisée par Tôkyô Shimbun</i> | 474 |
| <i>Exposition Monet en 1981 organisée par le Musée Seibu</i> | 474 |
| <i>Exposition Monet en 1982 organisée par Yomiuri Shimbun</i> | 474 |
| <i>Exposition Van Gogh en 1985 organisée par Tôkyô Shimbun</i> | 475 |
| - Articles sur la collection Matsukata | 477 |
| <i>Asahi Shimbun</i> | 477 |
| <i>Yomiuri Shimbun</i> | 480 |
| <i>Revues et magazines</i> | 483 |

| | |
|---|-----|
| - Articles sur la collection Ôhara et le Musée Ôhara | 485 |
| -Articles sur le Musée Hiroshima | 485 |
| - Manuels scolaires pour la matière de l'art pour les collèges/ Livres pour les enseignants | 485 |
| <i>Éditions Mitsumura (Tôkyô)</i> | 485 |
| <i>Éditions Kairyûdô (Tôkyô)</i> | 485 |
| <i>Éditions Nihon Bunkyo Shuppan (Ôsaka)</i> | 486 |
| <i>Éditions Tôkyô Shoseki (Tôkyô)</i> | 486 |
| <i>Éditions Nihon Shoseki (Tôkyô)</i> | 487 |
| <i>Éditions Kokumin tosho kankô-kai (Tôkyô)</i> | 487 |
| <i>Éditions Kyôiku Shuppan (Tôkyô)</i> | 487 |
| <i>Éditions Gakkô Toshô (Tôkyô)</i> | 487 |
| <i>Éditions Yamato Toshô Shuppan (Kôbé)</i> | 488 |
| <i>Éditions Kôdan-sha (Tôkyô)</i> | 488 |
| <i>Éditions Kyôiku Geijutsu-sha (Tôkyô)</i> | 488 |
| <i>Autres éditeurs</i> | 488 |
| - Collections des livres d'art (1949-1979) | 488 |
| - Études sur la réception des peintres modernes françaises et leurs influences au Japon | 492 |
| <i>L'impressionnisme, le post impressionnisme, l'art moderne</i> | 492 |
| <i>Van Gogh</i> | 493 |
| <i>Cézanne</i> | 494 |
| <i>Renoir</i> | 494 |
| - Grands quotidiens | 494 |
| <i>Généralités sur les médias au Japon</i> | 494 |
| <i>Médias et leurs manifestations culturelles</i> | 494 |
| <i>Histoire des grands quotidiens</i> | 495 |
| Asahi Shimbun | |
| Yomiuri Shimbun | |
| Mainichi Shimbun | |
| - Grands magasins | 495 |
| <i>Grands magasins et l'art</i> | 495 |
| <i>Histoire des grands magasins et leurs musées</i> | 496 |
| Seibu | |
| Isetan | |

| | |
|---|-----|
| Mitsukoshi | |
| Takashimaya | |
| Matsuzakaya | |
| Matsuya | |
| Sogô | |
| Tôbu | |
| Odakyû | |
| - Musées et collections | 497 |
| <i>Musées et introduction de notion de l'art au Japon</i> | 497 |
| <i>Musée national d'art occidental</i> | 497 |
| Bulletin du Musée national d'art occidental | |
| Histoire du Musée | |
| <i>Collection Matsukata</i> | 498 |
| Souvenir de Kôjirô Matsukata | |
| Catalogues | |
| Études sur la collection Matsukata | |
| <i>Musée Bridgestone et Shôjirô Ishibashi</i> | 498 |
| Bulletin du Musée Bridgestone | |
| Catalogues | |
| Histoire du Musée Bridgestone | |
| Shôjirô Ishibashi, collectionneur | |
| Histoire de société Bridgestone | |
| <i>Musée Ôhara</i> | 499 |
| Bulletin du Musée Ôhara | |
| Catalogues | |
| Histoire du Musée Ôhara | |
| Torajirô Kojima | |
| <i>Musée Hiroshima</i> | 499 |
| Catalogues | |
| Histoire du Musée Hiroshima | |
| <i>Autres musées et collectionneurs</i> | 500 |
| Musée national de Tôkyô | |
| Musée du département de Tôkyô | |

| | |
|--|------------|
| Musée d'art moderne du département de Kanagawa | |
| Musée d'art moderne du département de Saitama | |
| - Expositions | 501 |
| <i>Généralités</i> | |
| <i>Exposition artistique au Japon</i> | |
| - Marché de l'art | 501 |
| <i>Histoire des marchands de yōga, peintures à l'huile de style occidental</i> | |
| <i>Marché d'art, achats de peintures impressionnistes</i> | |
| - Enseignement de l'art | 502 |
| <i>Publications du ministère de l'Éducation, de la Culture, de la Science (Monbushō)</i> | |
| <i>Histoire de l'enseignement de l'art</i> | |
| <i>Histoire des manuels scolaires</i> | |
| <i>Études sur l'enseignement de l'art</i> | |
| - Reproductions et expositions de reproductions | 503 |
| <i>Études des calendriers</i> | |
| - Publications | 504 |
| <i>Annale de publication</i> | |
| <i>Études sur les revues</i> | |
| - Shirakaba | 504 |
| <i>Reproduction de la revue Shirakaba</i> | |
| <i>Études sur Shirakaba</i> | |
| - Sociologie de l'art, La formation du goût, l'art et le public | 504 |
| <i>Études sur la société japonaise</i> | |
| - Histoire du Japon | 505 |
| Table des matières | 506 |